KWARTALNIK MUZYCZNY

1948



PWM

PAŹDZIERNIK-GRUDZIEŃ

N·24



Cena niniejszego zeszytu (podwójny) zł. 500

KWARTALNIK MUZYCZNY

*ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH*

ROK VI

NR 24 PAŹDZIERNIK—GRUDZIEŃ 1948 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

3

ADRESY

Redakcji:

Redaktor naczelny: Poznań, Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji: Dr J. H. Chomiński,
Szklarska Poręba, Kościelna 9. Centr. Instytut Kultury

Administracji:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telef.: 559-10 i 569-57, Telegr.: Pewuem, PKO IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojed. zeszyt zł 300. Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycznego“ i „Ruchu Muzycznego“ rocznie zł 1900

TREŚĆ ZESZYTU 24

6

DOC. UNIW. X. DR HIERONIM FEICHT (Wrocław)

RONDA FR. CHOPINA

(Dokończenie)

ROZDZIAŁ III

Rondo z orkiestrą: Krakowiak — Grand Rondeau de Concert op. 14

Czasem powstania tego ronda jest koniec roku 1828, o czym świadczy list Chopina do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 27. XII. t. r. (z którego fragment odpowiedni niżej przytoczymy).

Cyfra opusowa „czternaście" nie odpowiada rzeczywistej kolejności Krakowiaka wśród dzieł Chopina, bo w chwili jego skomponowania Chopin nie posiadał jeszcze takiej ilości utworów, nie licząc oczywiście polonezów i mazurków z czasów przed Rondami op. 1, 5 i 73. Na pewno bowiem n i e istniały jeszcze wówczas następujące dzieła:

1. Polonez op. 3, o czym już wspomnieliśmy przy omawianiu Rond op. 5 i op. 73;
2. Nokturny op. 9, rozpoczęte zapewne dopiero w roku następnym; natomiast istniał już Nokturn *e-moll* op. 72, nr 1, skomponowany w roku 1827;
3. Koncert *e-moll*, op. 11;
4. Wariacje op. 12, o których wówczas Chopin nie mógł w ogóle myśleć, skoro nie istniała jeszcze opera, z której później wziął temat do tych wariacji.

Nie wiadomo zaś czy istniały już Mazurki op. 6 i 7, wydane dopiero w roku 1832, choć miały powstać w Warszawie przed opuszczeniem Polski przez Chopina.

Wymienione wyżej cztery dzieła, noszące cyfry opusowe wcześniejsze od Krakowiaka, powstały w całości, to jest od pomysłu aż do wykonania, w latach 1829 do 1832 wzgl. 1833, Krakowiak zaś pochodzi z końca, czy drugiej połowy roku 1828, ostatniego roku studiów u Elsnera, roku płodnego w twórczości Chopina, a do pew-

nego stopnia również roku pod hasłem rond. Boć w tym roku ukazało się Rondo op. 5; w tym też roku na wiosnę lub w lecie, komponując Sonatę op. 4, z rondem jako jej numerem ostatnim, przerabiał Chopin równocześnie Rondo op. 73; w tym wreszcie roku stworzył swe najdłuższe rondo, niniejszego właśnie Krakowiaka. Poza rondami i wspomnianą Sonatą pracował jeszcze Chopin w tym czasie nad Triem op. 8, które jednak wykończył ostatecznie dopiero przed sierpniem 1830 roku; wreszcie stworzył również w tym roku (1828) poprzedniczkę Krakowiaka, tj. Grande Fantaisie op. 13. Krakowiak jest zatem mniej więcej ósmym a najwyżej dziesiątym dziełem Chopina, lecz nigdy czternastym. Trzeba to sobie, przystępując do analizy tego dzieła, dobrze uświadomić. Ukazał się Krakowiak w Paryżu w roku 1834 i wówczas to otrzymał tak późną cyfrę opusową.

Rozmiary tego dzieła są następujące: Introdukcja liczy 59 taktów w miarze 3/4; Rondo (Krakowiak) liczy 681 taktów w miarze 2/4; całość więc wynosi 740 taktów. Jest przeto Krakowiak najdłuższym rondem Chopina (uwzględniając oczywiście fakt, że Rondo op. 5 jest skomponowane w miarze 3/4, podczas gdy Krakowiak i wszystkie inne ronda mają miarę taktu 2/4; mimo to Rondo op. 14 pozostaje najdłuższym rondem). Pozornie wygląda również Introdukcja do Krakowiaka na najdłuższy ze wszystkich wstępów, bo przewyższa Introdukcję do Ronda op. 16 o ośm taktów; jednakże ostatnia, mając miarę C dla swych 51 taktów, jest tym samym dłuższa od Introdukcji do Krakowiaka.

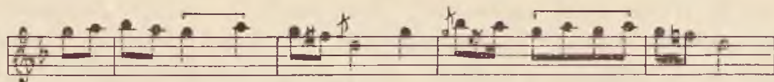
Długie rozmiary Krakowiaka nie dają się jednak zbytnio odczuć słuchaczowi, gdyż muzyka mknie w tempie *Allegro non troppo* M. M. ♩ = 104, nie zmienionym zasadniczo w całym utworze, a miarkowanym tylko na najkrótszy przeciąg czasu żądaniami: *poco ritenuto, rallentando* czy *poco più lento;* jedynie dla całej Kody żąda kompozytor *poco meno mosso* w stosunku do poprzedniego tempa. W Introdukcji panuje większe pod względem tempa urozmaicenie: mazurek *Andantino quasi Allegretto* rozwija się w miarze M. M. ♩ = 104, łącznik jednak między mazurkiem a krakowiakiem (t. j. początkiem ronda) mknie w tempie *Allegro molto* 𝅗𝅥. = 69, które jest jedynym tak szybkim tempem w całej tak obszernej kompozycji: ono właśnie — w braku innych, bardziej charakterystycznych czynników — ma za zadanie wprowadzić słuchacza w początek ronda rozwijającego się tak jak i wstęp, zgodnie z dotychczasową praktyką Chopina, we wspólnej tonacji, tu: *F-dur*.

Po tych uwagach ogólnych, dotyczących całości kompozycji, jej stanowiska wśród innych ówczesnych dzieł Chopina, przystępujemy do szczegółowej analizy, mającej za cel dokładnie i wyczerpująco zbadać dzieło dotąd — mimo mnóstwa już istniejących monografii o Chopinie — wcale nie zbadane, więc śmiem twierdzić — poza Introdukcją niepoznane.
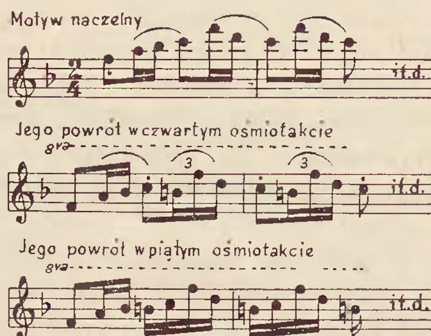
Introdukcja rozpada się na dwie krótkie części: na trzydziestotrzytaktowego mazurka (w ramach orkiestralnego wstępu i zakończenia wypełniającego 39 taktów) oraz na dwudziestotaktową część pasażowo-biegnikową o charakterze improwizacyjnym. Mazurek jest zbudowany w prawidłowej formie dwuczęściowej *A* + *B*, w której jednak pewne szczegóły wymagają objaśnienia; mianowicie: zauważa się, że pierwszy ośmiotakt wyczerpuje się już w szóstym takcie fortepianu, a dopiero dzięki uzupełnieniu przez orkiestrę (dwukrotne echo: pierwsze waltorni, drugie pełnej orkiestry), zostaje doprowadzony do zadawalniającej formy; tenże ośmiotakt powtórzony, daje jednostkę 16-to taktową: *A*. Następny ośmiotakt, już w całości fortepianowy, zostaje echem orkiestry (motyw melodyjny w waltorni) rozszerzony o jeden takt, a również powtórzony; daje to siedemnastotakt: *B*. W pierwszych czterech taktach części *B* panuje tonacja *g-moll* (— znowu oddalenie się do tonacji II stopnia od tonacji zasadniczej całego utworu!); w drugich czterech taktach wraca z powrotem *F*, z tym, że zakończenie pierwszego ośmiotaktu ma kadencję zawieszoną, a drugiego (ostatniego zarazem) doskonałą.

Melodyka tego mazurka z odbitką dwuósemkową, ściśle diatoniczna, rozwija się z frazy dwutaktowej. Fraza ta, dzięki oryginalnemu zwrotowi kadencyjnemu, jest niezmiernie charakterystyczna, wpadająca w ucho, wbijająca się w pamięć.

Zauważyć dalej można pewną również charakterystyczną cechę wśród środków, jakimi się Chopin posługuje dla urozmaicenia tej samej powracającej melodii; środkiem tym jest natychmiastowe opisanie ćwiartek ósemkami, gdy te ćwiartki zjawiać się mają w melodii po raz wtóry. Zachodzi to tutaj w części *B*:



ale podobnie postąpił już Chopin w poprzednim swym Rondzie op. 5, gdzie opisał motyw naczelny tak w durowej jak i mollowej jego postaci. Tak samo postąpił z Krakowiakiem, gdzie będzie się starał urozmaicić nawet powtarzane szesnastki: raz zamieni je na triole, drugi raz — zostawiając je — rozbije jednak na szesnastki wyprzedzające je ósemki:

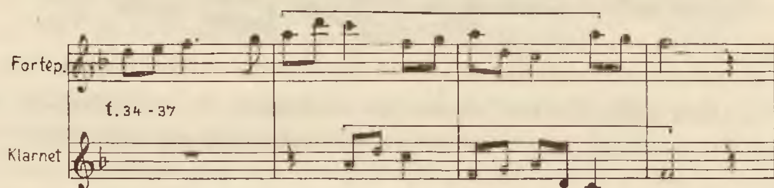


Wreszcie, — wracając do mazurka — ponieważ melodia jego ośmiotaktów rozwija się z frazy dwutaktowej, a ośmiotakty się powtarzają, przeto i do tego mazurka można do pewnego stopnia zastosować spostrzeżenie Chrzanowskiego z Ronda — Mazura op. 5: „cechuje go ów typowy mazowiecki upór".

Harmonia w partii orkiestralnej (— bo fortepian brzmi unisono w odległości dwóch oktaw) [1]) jest najprostsza, najskromniejsza: *T*, *D* i *D* wtrącona. Obok dominanty durowej zjawia się bezpośrednio po niej dla celów modulacyjnych dominanta mollowa, stająca się tym samym subdominantą *g-moll* (t. 20). W tej partii *g-moll* zostaje raz jej dominanta septymowa podparta toniką jako nutą pedałową (t. 22 i 31), drugi raz pojawia się również jako dominanta mollowa, stająca się tu paralelą toniki *F*, by przez subdominantę z *F* ustalić mazurka w tej tonacji (t. 24—25). Oto wszystkie, skromne, najskromniejsze harmonie, służące dla podparcia oryginalnego,

[1]) .....co na tle dyskretnych harmonii orkiestry wywołuje znakomity efekt kolorystyczny" (Jachimecki, Chopin, str. 141)

wysoce wartościowego mazurka. Ze środków zaś kontrapunktycznych zjawia się tylko jeden, ale jakże na miejscu i jak efektowny: jest nim w samym zakończeniu mazurka melodia klarnetu, imitująca ściśle (a więc kanonicznie) w odległości jednej ćwiartki melodię fortepianu:



Pod względem dynamicznym ma być ta całość odegrana *piano, legato e semplice* bez większych zmian *(crescendo — descrescendo* w odpowiednich miejscach narzuca się samo przez się). Pod względem agogicznym należy tę część odegrać *Andantino quasi Allegretto* M. M. ♩ = 104.

Po mazurku spokojnym, nastrojowym, spada kaskada dźwięków *fortissimo* z góry w dół. Zdecydowany kontrast z mazurkiem jako pierwszą częścią introdukcji, stanowi krótsza jej część druga: *Allegro molto* M. M. . = 69. Z wyjątkiem miary taktu wszystko tu wręcz odmienne od poprzedniego, więc: i tempo szybkie i dynamika rozpoczynająca od razu od fortissima, podtrzymywanego dwukrotnym żądaniem „con forza“, by potem „przejść jednak w cichnącą figurę i skończyć szmerem pianissima“ [2]) — i agogika: ruch szesnastkowy jako podstawa budowy motywu, ruch spotęgowany jeszcze pod koniec wprowadzeniem kwintol, — i forma przedstawiająca się jako jedność, z niesymetrycznych złożona cząstek: 5 + 7 (4+3) +2+1+5 [3]); — i melodyka już nie diatoniczna i w związku z nią harmonia nieco bogatsza. Ostatnie domagają się trochę obszerniejszego omówienia.

O melodyce mówi Jachimecki [4]): „Pasaże oparte po części o tonację frygijską“ (c—b—as—g—f—es—des—c). Jest to istotnie „po części“, gdyż z opadającej gamy frygijskiej usunięte są dwa pierwsze dźwięki *c*, *b* i zastąpione dźwiękiem *h*, które z następ-

---

[2]) Jachimecki, Op. cit. str. 141

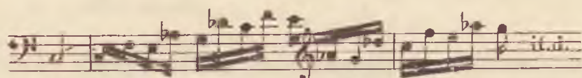
[3]) Zwraca jednak uwagę zaokrąglenie tej niesymetrycznej formy piątką taktów, która zarówno rozpoczyna jak i kończy tę część introdukcji

[4]) Op. cit. str. 141

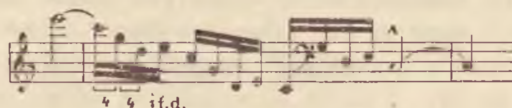
pującym *as* tworzy rozdźwięk nieznany gamie frygijskiej. Melodia dalszych siedmiu taktów rozwija się ze wznoszących się początkowo skoków kwartowych i kwintowych:



które jednak jako takie wcale nie dochodzą do świadomości słuchacza, bo zacierają się stanowczo w następującym motywie:



a chyba z chwilą, gdy zaczynają płynąć w kierunku odwrotnym, to jest z góry na dół, zwracają więcej na siebie uwagę:



Melodia ostatnich ośmiu taktów składa się z rozłożonych dźwięków akordu dominantowo-septymowego i akordów septymowych zmniejszonych: *h—d—f—as*, *c—es—fis—a* oraz *cis—e—g—b* zamienionego zaraz na *e—g—b—des*, by przez to *des* enharmonicznie równe dźwiękowi *cis*, przejść z powrotem do akordu dominantowo-septymowego, to jest *c—e—g—b*.

Harmoniczną podstawą tej całej części jest dominanta tonacji dzieła. „Opus 14, pisze B r o n a r s k i[5], ma przy końcu introdukcji szereg przejściowych akordów zmniejszonych septymowych między dwoma c^7, na pedale c".

Z omówionych szczegółów orientujemy się, że budowa tej drugiej części introdukcji jest tego rodzaju, iż, taka jak ta, cząstka dzieła może powstać jedynie spontanicznie, że jest wynikiem gwałtownej inspiracji z wykluczeniem wszelkiej refleksji, wszelkiego planu powziętego z góry. To też zrozumiałe jest zadowolenie Cho-

---

5) Op. cit. str. 248

pina z tej introdukcji: „oryginalna więcej, niż ja cały z bajowym surdutem“ [6]). Badaczowi nie pozostaje w takich miejscach nic innego, jak mimo swej najskrupulatniejszej analizy i mniej czy więcej przejrzystego jej przedstawienia zaapelować do czytelnika, by w tym miejscu lektury wziął koniecznie do ręki nuty.

Jachimecki [7]) poczyniwszy spostrzeżenia, któreśmy wyżej zacytowali, tak charakteryzuje tę introdukcję jednym zdaniem: „w całości jest to świetna impresja o ogromnym poczuciu efektów dynamicznych“. Istotnie jest to w całym ówczesnym dorobku Chopina, składającym się z opusów 1, 2, 4, 5, 68 nr 2, 72 nr 1 i 73 oraz wszystkich innych utworów bez cyfr opusowych, pierwszy fragment genialny. A fragment ten znalazł się wśród mniej przez potomność cenionych dzieł Chopina, wśród rond...

Niezależnie od wspaniałej wartości tej introdukcji pozostaje ważne zagadnienie stosunku jej do ronda, związku z rondem. Wypowiedziano bowiem twierdzenie, że większość chopinowskich wstępów nie ma żadnego związku z rondami. Nie zaglądając do poszczególnych monografii, przytaczam tu tylko to, co zebrał w tej materii Chrzanowski [8]). Pisze on tak: „ronda mają wstęp, choćby czterotaktowy z *T* i *D*, jak w op. 1, to znów bardzo rozwinięty, a nic nie mający z samym rondem wspólnego, jak w op. 16 lub op. 73, wreszcie tak bardzo kontrastujący z samym utworem jak mazurek przed krakowiakiem“. Otóż takie twierdzenie o wstępie do Ronda op. 16, zniweczył gruntownie Bronarski, o czym wspomnimy, co wyzyskamy i co ponadto uzupełnimy na właściwym miejscu. Wstęp do op. 73 omówiliśmy w rozdziale poprzednim; wstęp zaś do Ronda op. 1 — to krótkie nabranie rozmachu dla wprowadzenia refrenu, to energiczne, świetne jego wprowadzenie, a poza tym integralna cząstka całego ronda. Wstęp do Ronda op. 5, już z natury rzeczy, jako fraza refrenu, należał ściśle do całości dzieła. Oba tak krótkie wstępy mogły powstać bez owego rozumowania: „piszę wstęp“, a celem każdego wstępu jest oczywiście przygotować to, co ma po nim nastąpić — ale zadanie swe spełniły. Z innych już wówczas skomponowanych dzieł mają przecież wstęp Wariacje op. 2 i Wariacje na temat szwajcarski, a obydwa te wstępy i pozostają w związku z dziełami, do których należą i do-
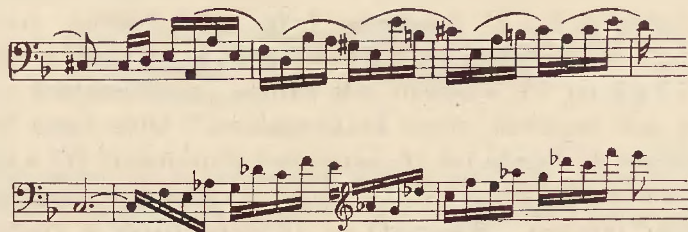
---

6) List do T. Woyciechowskiego z dnia 27. XII. 1828

7) Op. cit. str. 141

8) Op. cit. str. 6

brze je przygotowują. Nieco trudniej przedstawia się sprawa z Rondem op. 14. Chopin jest ze wstępu do niego niezmiernie zadowolony, więc w jego przekonaniu wstęp ten, sam w sobie arcydzieło, jest kompozycją na swoim miejscu. Ale właśnie powstaje zagadnienie: czy jest on na swoim miejscu? Bo jednak, o ile wszystkie dotychczasowe wstępy mają związek z dziełem, które poprzedzają, to według dotychczasowego stanu badań nad Chopinem istnieją również wstępy nie pozostające z dziełami w żadnym związku. Czyżby ten wstęp do nich należał? Powstaje więc — biorąc w porównanie tak treść introdukcji z treścią ronda, jak i wyzyskując wszelkie nasuwające się pomysły — konieczność podjęcia próby rozwiązania zagadnienia: czy niniejsza introdukcja jest w całej pełni wstępem stosownym do tego ronda, a jeżeli zachodzą co do tego jakieś wątpliwości, czy przygotowuje przynajmniej zadowalniająco pojawienie się krakowiaka w rondzie? Otóż, jeżeli chodzi o związek w treści, to go istotnie między materiałem ronda a materiałem introdukcji niema. Bo następujące podobieństwo między końcem pierwszego łącznika a materiałem Allegra introdukcji:



jest albo zbyt dalekie, by je w ogóle uważać za podobieństwo, albo zbyt ogólne, to znaczy jest podobieństwem motywów, podobieństwem, jakich wiele znajdzie się w całej muzyce, jakie zawsze zachodzą, bo zachodzić muszą, ilekroć pojawiają się tego rodzaju, jak powyższe, figury. Jeżeli jednak chodzi o analogię między budową introdukcji a budową ronda, to znowu ta jest uderzająca: miejsce mazurka w introdukcji zajmie krakowiak i, dalej, dumka w rondzie, miejsce zaś *Allegro molto* zajmują o takiejże budowie i takimż charakterze łączniki. Krakowiak musiał się wprawdzie zjawić na tym pierwszym miejscu, na którym jest umieszczony w rondzie, skoro jest refrenem, ale nie musiał się zjawić mazurek na samym początku introdukcji. To też zagadnieniem w tym wstępie jest i pozostanie: mazurek. I zdaje się, że zagadnienie: czy mazurek

jest tu na miejscu, czy nie, pozostanie na zawsze zagadnieniem otwartym. Zgodzą się wszyscy, że genialną jest sama w sobie introdukcja, a dobrem rondo ze świetnym refrenem-krakowiakiem, ale przyjść mogą na myśl późniejsze słowa Roberta Schumanna, niefortunnie zastosowane przez niego do Sonaty *b-moll*, lecz czyż nie trafniej odnieść się mogące do niniejszego dzieła? Natomiast *Allegro molto* przygotowuje świetnie pojawienie się krakowiaka w rondzie. Przecież jest ono jakby kadencją-improwizacją, która swym początkowym *fortissimo*, swym żywiołowym pędem, swą fragmentarycznością trzech po sobie następujących, różnych, obco pod względem tonalnym w stosunku do treści ronda zabarwionych myśli, podnieca oczekiwanie słuchacza; co potem będzie? Cząstka tak zbudowana spełnia zawsze świetnie swe zadanie, więc i tu wprowadzenie krakowiaka jest mistrzowskie.

Rondo

Schemat:

F-dur Tutti i refren, t. 1—70,
a-moll, tonacja wyjściowa. Łącznik, t. 71—178,
d-moll — *F-dur* Kuplet, t. 179—227,
d-moll, tonacja wyjściowa. Łącznik, t. 228—340,
F-dur Refren i Tutti, t. 341—402,
a-moll, tonacja wyjściowa Łącznik, t. 403—498,
g-moll — *B-dur* Kuplet, t. 499—551,
g-moll, tonacja wyjściowa Łącznik, t. 552—615,
F-dur Koda, t. 615—681.

Schemat ronda przedstawia się więc następująco: *A B A B Koda*.

W tym rondzie refren-krakowiak nie wymaga wielu objaśnień, a kuplet został z najważnieszej, harmonicznej swej strony opracowany wyczerpująco przez Bronarskiego; toteż obszerniejsze wywody niniejszej pracy będą się odnosiły do zaniedbanych całkowicie przez badaczy: łączników.

Refren-krakowiak ma formę dwuczęściową typu *A* + *Av* z rozszerzeniem zakończenia o jedenaście taktów, więc: 16 *a* + (8 *av* + 8 *a*) + 11 *a*. Jak sam symbol wskazuje, czterdzieści trzy takty są zbudowane z jednego materiału, są poprostu czterokrotnym jeszcze powtórzeniem tego, co zawiera pierwszy ośmiotakt, tak iż nie można tu nawet posłużyć się dla oznaczenia początku części

drugiej symbolem *b;* cała bowiem odrębność początku części drugiej (odrębność konieczna, by uzyskać formę dwuczęściową) polega tu nie na nowości materiału, jeno na — charakterystycznym jednak — czynniku harmonicznym, tj. na znanym nam już z twórczości Chopina przetransponowaniu melodii o sekundę wielką wyżej. Rozpoczyna się więc ta część w tonacji *g-moll* (jest to kontrast w stosunku do poprzedniego, identycznego materiału w *F-dur* tak znaczny, że wolno go uznać za formotwórczy), ale pod koniec moduluje z powrotem do *F*, i to oznaczyliśmy symbolicznie: „*a* wariant". Gdyby jednak szło o bezwzględną, pedantyczną wprost ścisłość, to tych pięć ośmiotaktów, składających się na cały refren, trzebaby oznaczyć: $a + av_1 + av_2 + av_3 + av_4$; każde bowiem powtórzenie tych ośmiotaktów przynosi ze sobą pewne zmiany: a więc w drugim ośmiotakcie mamy nie tylko w harmonii (t. 17 = 9-temu) ale i w melodii dźwięk składowy dominanty wtrąconej do dominanty tonacji *F;* trzeci ośmiotakt jest transponowany do tonacji *g;* w czwartym są szesnastki tematu zamienione na triole (p. wyżej przykład na str. 10), a w piątym wszystkie nuty są rozdrobnione na szesnastki (p. wyżej przykł. na str. 10). W czwartym też, a zwłaszcza w piątym ośmiotakcie nuta *h,* aczkolwiek zamienna, ma jednak wyraźnie cechę lidyjską. Wobec tego, że w piątym ośmiotakcie została, zwłaszcza pod koniec, zatarta melodia krakowiaka, przeto uznał Chopin za stosowne przypomnieć jej fragmenty w tenorze (t. 43—45). Technika wariacji melodii znalazła tu pełne zastosowanie.

Krakowiak ma najbardziej symetryczną budowę ośmiotaktową: kończy się stale na synkopowanym c^3; dopiero w ostatnim powtórzeniu następuje rozszerzenie tego ośmiotaktu do rozmiarów dziesięciu względnie jedenastu taktów. Jachimecki[9]) uległ sugestii harmonii dominantowo-septymowej, gdy napisał: „Temat kończy się dopiero w dziewiątym takcie (t. 13), gdzie równocześnie zaczyna się jego powtórka". Stwierdził więc autor, że zaszła tu (dosyć zresztą częsta u Chopina, jak to widzieliśmy w Op. 5) zbieżność dwóch taktów, w której jeden i ten sam takt należy równocześnie tak do poprzedniego jak i następnego okresu, względnie zdania. Rzut oka na takt 16 i 17 (t. 20—21) byłby go uchronił od tej pomyłki, bo jeżeliby krakowiak za pierwszym razem kończył się w takcie 9-tym, to i za drugim razem musiałby się skończyć w tak-

---

9) Op. cit. str. 142

cie 17-tym w tonacji *g-moll*, a przecież takie twierdzenie byłoby widocznym nonsensem. Wreszcie takt 24 (t. 28) dałby definitywne rozstrzygnięcie wątpliwości, gdzie już w harmonii nie ma septymy przy dominancie i w melodii nie ma odbitki. Otóż krakowiak ma najbardziej prawidłową budowę ośmiotaktową z zakończeniem na synkopie, a następujące po niej dwie szesnastki w takcie 8-ym są odbitką do powtórki, podobnie jak w takcie 16-tym są te szesnastki odbitką do nowej toniki *g-moll*, bo one już do tej tonacji należą. Tego zaś rodzaju praca kompozytora w toku kompozycji, dla łączenia okresów ze sobą, nie ma oczywiście nic wspólnego z możnością narażenia się na zarzut: krakowiak z odbitką?

Melodia krakowiaka ma pojemność kwintdecymy: od toniki sięga wzwyż po oktawę, a poniżej toniki opada o septymę, rozwija się więc w ramach dźwięków g^1—f^2 (jako tonika i punkt wyjścia melodii) — f^3. Pojawiają się następujące ozdobniki: toczek (t. 16, 25, 26, 27), dość rzadki w melodii Chopina[10]), mordent (t. 17, 19), przednutka krótka (t. 28), tryl (t. 32) i arpedżio (t. 46—47). Jachimecki[11]) dopatruje się w tej melodii — z inwencji oczywiście Chopina, jak zaznacza słusznie, pochodzącej — typu ludowego krakowiaka „Albośmy to jacy tacy“ w jego najpopularniejszej odmianie, krakowiaku kopieniackim od Proszowic. Ponadto oparłszy się o Kolberga, przeprowadza porównanie jej z melodiami ludowymi i wykazuje tak pewne podobieństwa w motywice jak i znaczne różnice w pojemności. Zwracamy tu uwagę na powyższą pracę porównawczą Jachimeckiego, odsyłając czytelnika do jego książki[12]), ale nie rejestrujemy tu tych wyników dlatego, że wobec braku dotąd monografii o krakowiaku nie jesteśmy pewni, czy spostrzeżenia trafne odnośnie do 220 krakowiaków z „Ludu“ Kolberga, utrzymają się w całej pełni, gdy krakowiak zostanie obszerniej zbadany. Ze szczegółów rytmicznych zwrócił Jachimecki uwagę na akcent synkopowanych ósemek.

Harmonia nie wymaga aż do 19 taktu żadnego objaśnienia, gdyż poza *T* i *D* zawiera jedynie jeszcze tylko dominantę wtrąconą do *D* tonacji. W 20-tym takcie zachodzi modulacja do *g* przez dominantę tejże tonacji. Ale wobec zestawienia obok siebie dominanty

---

10) Melodyka Chopina, str. 52

11) Op. cit. str. 141—142

12) Tamże

z tonacji *F* z dominantą tonacji *g* (trójdźwięków *c—e—g* i *d—fis—a*) musiały tu zajść w harmonii jawne kwinty równoległe. Chopin je dopuszcza, a pokrywa je jedynie (omówił to już B r o n a r s k i) septymą przygotowaną ową synkopą w melodii, która w poprzednim akordzie była oktawą dominanty z *F*. W takcie 25 nowa tonika *g* (będąca drugim stopniem z tonacji *F*) zyskuje mocniej przez obniżenie kwinty charakter subdominantowy *(Sp)* z *F*, po czym następują D^7, *T* i *D* w *F*. Takty 29—42 mają znowu tylko *T* i *D* wraz z dominantą wtrąconą do *D*. W takcie 42 zachodzą harmonie *T* — *(D)* — S^+ — ^0S, a w taktach 43—45 tylko *D*. Zalterowanej, ostatniej w takcie 42-gim szesnastki, tak w sopranie jak i w alcie nie bierze się, jako przejściowej w analizie harmonicznej, pod uwagę, czyli że *S* pozostaje nadal *S*, po której następuje prawidłowo *D*. W t. 46 zostaje kadencja doskonała w tonacji *F* utrwalona i umocniona przez dołączenie do *T* jeszcze *Tp*, Sp^7, D^7 i wreszcie powtórzenie *T* (t. 47). Tu kończy się refren, więc kończy się kadencją doskonałą w tonacji podstawowej całego utworu, co się dzieje niemal z reguły w rondach — również w rondach Chopina, z wyjątkiem omówionych w rozdziale poprzednim.

Po refrenie zjawia się t u t t i orkiestralne: t. 47—70 (71). Jest ono zbudowane z motywów taktów 5—8 refrenu (t. 9—12), to jest z następnika refrenowego ośmiotaktu. Liczy dwadzieścia cztery takty z podziałem na osiem + dwanaście (4 + ||:4:||) + 4 względnie 5, o ile weźmiemy pod uwagę jeszcze odbitkę wprowadzającą tutti do taktu 71, początku Sola fortepianowego. W jego opracowaniu harmonicznym poczuł się kompozytor jakby uzależnionym od dopiero co przebrzmiałego refrenu: skoro tam, w refrenie, było krótkie zboczenie do tonacji *g*, to ze względów estetycznych nie można tu tego przeoczyć, by nie wywołać wrażenia, że powyższe krótkie zboczenie było jakimś nieuzasadnionym kaprysem. To też Tutti ma w pierwszym czterotakcie tonację *F-dur*, a w drugim *g-moll* i kończy się na jej dominancie, po czym wraca i panuje już niepodzielnie tonacja *F-dur*. Ale charakterystyczne jest przejście z *g* do *F*, na co pierwszy zwrócił uwagę B r o n a r s k i [13]). Zachodzi tu, mówi on, przeskok tonalny: po trójdźwięku *D*, jako dominancie taktu ósmego (t. 54), następuje (w t. 55) trójdźwięk *B*, to jest przeskok od dominanty tonacji mollowej do toniki równoległej tonacji

13) Op. cit. str. 153

durowej (od dominanty *g-moll* do toniki *B-dur*), ale akord *b—d—f* nie jest tu (ze względu na panującą przecież tonację *F* a nie *B*) toniką jeno subdominantą. Poza tym zwrócić jeszcze jedynie można uwagę na estetycznie piękne, choć tak wprost przeciwne zasadom głoszonym przez naukę harmonii, połączenie dominanty z subdominantą w t. 60 i 64.

Łącznik pierwszy (t. 71—178, więc 108 taktowy). W t. 71 rozpoczyna się Solo fortepianowe mknące jednym tchem poprzez 93 takty (do t. 163), by po wypoczynku dwutaktowym na leżącej nucie *A*, nad którą klarnety przypominają wstępne motywy refrenu, podjąć krótki już swój bieg (bo w 14 taktach) do kupletu. Łącznik wywodzący się z refrenu (ostatniego jego ośmiotaktu) i do pewnego stopnia przerabiający go, jest tu szczególnie polem dla błyskotliwej techniki fortepianowej i sposobnością do wprowadzenia bogatszej harmonii. Pod względem formy przedstawia się on jako łańcuch powiązanych ze sobą grup początkowo cztero-, później dwu- i znowu z powrotem cztero-taktowych, nie tworzących na przestrzeni 108 taktów żadnej symetrycznej zamkniętej formy. Dopiero pod sam jego koniec (t. 163) następuje przerwa w wirtuozowskim popisie pianisty, trzymającego w lewej ręce nutę *A*, nad którą klarnety przypominają dwa motywy krakowiaka po czym w taktach 165—171 powtarza fortepian wstępną, nieznacznie zmienioną figurę łącznika z taktu 71—72, na przemian z motywami krakowiaka, granymi przez orkiestrę. Wreszcie takty 171—178 wprowadzają słuchacza w kuplet.

Mistrzowsko zbudowany, estetycznie zaokrąglony, a sam w sobie zwarty jest ten obszerny, stuośmiotaktowy łącznik, nie przedstawiający wszak żadnej formy symetrycznej typu dwu- lub trzyczęściowego, a i pod względem treści będący więcej błyskotliwym, wirtuozowskim popisem (koncertowym łącznikiem), aniżeli konsekwentną przeróbką motywów refrenu. Chopin stoi w roku 1828, w tym właśnie dziele, u szczytu swej twórczości o przewadze wirtuozowskiej, a w następnym roku osiąga Wariacjami op. 2 i tym właśnie Krakowiakiem duże sukcesy we Wiedniu.

O ile chodzi o melodykę tego, a potem części następnego łącznika (po kuplecie, t. 231—279), to zdaje się, że najjaśniejsze o niej pojęcie da jedno, krótkie, następujące zdanie: b u d o w a ł ą c z n i k a, zwłaszcza w początkowych jego taktach 71—91, a potem ponownie od 123—151 taktu, p r z y p o m i n a m o c n o, b a r d z o m o c n o E t i u d ę p i e r w s z ą *C-dur* (op. 10), jeszcze wprawdzie

wówczas nie istniejącą [14]), ale chyba w bezpośrednio najbliższym czasie po Krakowiaku skomponowaną. Jestem zdania, że obok Wariacji op. 2, właśnie Krakowiak był ostatnim impulsem dla Chopina do stworzenia etiud, które by przygotowywały pianistów do pokonywania trudności jego dzieł.

Przewalają się w tym łączniku fale dźwięków w rozpiętości czterech oktaw więcej tercja (jak jest i w Etiudzie), a rozpiętość dla prawej ręki (— posługuję się tu tym zwrotem pianistów, bo trudno wobec dźwięków basowych mówić o sopranie), sięga od *G* do es^1. Etiuda przekracza te granice łącznika Krakowiaka o jeden tylko ton w obu kierunkach, t. j. sięga od *F* do f^1, czyli wypełnia pięć oktaw. Podobnie jak w Etiudzie, każda fala osiąga tu swój szczyt w ramach czterech taktów (tam dwuch, ale nie należy zapominać, że tu jest miara $^2/_4$, a w Etiudzie C) i wraca do miejsca wyjścia. Podobnie wreszcie jak w Etiudzie, zauważamy tu bas spokojny (t. 71—91), nieco tylko ruchliwszy (przejściowa ćwiartka w co drugim takcie, zamiast dwóch połączonych półnut, które by odpowiadały całym nutom Etiudy), który tu Chopin każe grać *ben marcato*. W środkowej części łącznika ożywia się partia dolna (tenor i bas stają się ruchliwsze), a zato góra znacznie mniej już opada, więc część ta jest już mniej pokrewna czy w ogóle nie pokrewna Etiudzie, lecz po niej, razem z powrotem do czterotaktowej budowy fraz, wraca i początkowa rozpiętość. Nawiasem tylko dodamy, że w Etiudzie jest szybsze tempo, bo ♩ = 176, gdy tu tylko ♩ = 104; ale jest to samo przez się zrozumiałe, bo chodzi tu o tempo zgodne z ogólnym charakterem kompozycji.

Stosunki harmoniczne nie są skomplikowane. W partii od t. 71—91 zachodzi szereg oddaleń się od zasadniczej tonacji utworu: *F*, czyli modulacje do *a*, *g*, krótki powrót do *F*, a następnie *Es*. W partii od t. 92—123 ustala się tonacja *g*, wreszcie w ostatniej partii od t. 123—163 znowu częstsze modulacje, więc do *d*, *a*, *B*, *c* i wreszcie *d*.

---

14) Bidou, Op. cit. str. 115. „Les douze Etudes de l'op. 10 ont été écrites par Chopin entre sa dix-neuvième et sa vingt-troisième année. La première mention en est faite par Chopin dans une lettre du 20 octobre 1829: „j'ai composé une Etude dans ma manière". Le 14 novembre: „J'ai écrit plusieurs études". W francuskim wydaniu listów Chopina, przetłumaczonych ściśle z polskiego, powyższe wyjątki brzmią: „J'ai fait un grand Exercice en forme, de ma façon" i „J'ai écrit quelques exercices". Fr. Chopin — Lettres, Paris, b. r. str. 119 i 122.

Kuplet (t. 179—227); ilość taktów: 48; tonacja: *d* — *F* (co zostanie omówione i wytłumaczone niżej).

Na kuplet, jako na jedną pod względem formy całość, składa się unisonowa (w oktawie) partia fortepianowa na tle orkiestry, dalej Tutti bez fortepianu i wreszcie wariacja powyższej unisonowej części fortepianu. Kuplet przedstawia się więc w formie trzyczęściowej: 16 A + 16 (‖:8:‖) B + 16 Av. Cały szesnastotakt A jest zbudowany ze swej pierwszej czterotaktowej frazy przez przenoszenie jej kolejno na inne stopnie gamy; materiałem jego jest więc wyłącznie myśl „*a*". Jedynie dlatego, by jasno uzmysłowić sobie budowę tych szesnastu taktów, oznaczamy każdą progresję symbolem wariant, a wówczas te szesnaście taktów przedstawiają się następująco: $A = a + av^1 + av^2 + av^1$, czyli że zakończenie jest powtórzeniem drugiej frazy, jest z nią identyczne, podczas gdy pierwsza i trzecia fraza różnią się od siebie położeniem (wysokością). Jako dalsza cząstka budowy trzyczęściowej formy kupletu zjawia się Tutti orkiestralne B z nową myślą b, połączoną jednak z myślą av_1 (tu nieco zmienioną w porównaniu z frazą av_1 z poprzedniego A), więc $B = b + av_1 + b + av_1$. Zaokrągleniem i zamknięciem formy jest powrót A, więc *da Capo*, ale jako wariacja, w której ćwiartki i ósemki tematu zostały rozbite na szesnastki, konsekwentnie zatrzymane w całej wariacji. To pedantyczne przedstawienie budowy kupletu przekonuje każdego bez najmniejszej wątpliwości, że kupletem nie jest szesnaście tylko taktów dumkowej melodii, jakby się na pierwszy rzut oka i pod wpływem sugestii historycznej: „pierwszy kuplet jest najkrótszy" — wydawać moglo, jeno kupletem jest całość trzyczęściowa, obejmująca 48 taktów.

Melodię kupletów, łącznie z jej tonacją i harmonią, omówił wyczerpująco Bronarski[15]), wobec czego słowa jego tu cytujemy: „Nadzwyczaj interesujący pod względem tonalnym jest drugi temat w Krakowiaku op. 14. Przy jego pojawieniu się nie ulega wątpliwości, że w myśli Chopina jego zasadniczą tonacją jest, albo — lepiej powiedziawszy — ma być *d-moll*. Na to wskazuje jego dłuższe przygotowanie w poprzedzającym go, modulującym łączniku, jako też dalsze jego rozprowadzenie. A jednak główna partia tego tematu... waha się wciąż między *d-moll* i *F-dur*, a nawet uwydatnia

---

15) Op. cit. str. 25—26

dobitniej tę drugą tonację. Oto schemat pierwszego ustępu (2 x 8 taktów):

d F B F B D^7 *g F* C^7 *F* co się równa stopniom:
w tonacji *d*: I III VI II VI *(D)* IV
w tonacji *F*: VI I IV I IV *(D)* II I^6_4 [16]) V^7 I

Jak z powyższego schematu widać, początek jest niezdecydowany między *d-moll* i *F-dur;* ale końcowa kadencja ustala stanowczo *F-dur*. Następujący po tym odcinku drugi ustęp *(Tutti* znowu dwa razy po 8 taktów zupełnie identycznych) utrzymuje się w pierwszej połowie w *F-dur*, w drugiej zaś w *d-moll*. Najlepiej uchwycimy tonalne właściwości omówionego ustępu, gdy go porównamy z pieśnią Chopina „Dwojaki koniec“, (z roku dopiero 1845). Pokrewna z nim w charakterze, podobnie jak i on utrzymana w tonie ukraińskiej muzyki ludowej, mająca nawet pewne zwroty melodyczne z nim wspólne, rozwija się ona w tych samych tonacjach. Ale w niej *d-moll* jest tonacją zasadniczą bez żadnej chwiejności, ani dwuznaczności, *F-dur* zaś występuje na początku drugiego zdania jako zboczenie, podczas gdy kołomyjkowy kuplet w op. 14 jest typowo „bitonalny“, wahający się między dwoma tonacjami. W innej pracy dodaje jeszcze Bronarski[17]) do tego objaśnienia niniejszego kupletu następującą trafną uwagę: kuplet jest „utrzymany w tonie ludowej muzyki ukraińskiej“, a „wobec tego, że wstęp ma rytmy mazurowe, znajdujemy w Krakowiaku połączenie elementów trzech różnych folklorystycznych typów“.

W uzupełnieniu cennych spostrzeżeń Bronarskiego, należy jeszcze tylko omówić trzecią część kupletu, t. j. *A, da Capo*, pojawiające się tu w formie wariacji części *A*. Jest to wariacja orna-

---

16) Tłumaczę powyższy akord nie jako I^6_4 jeno jako V z przedtrzymaną kwartą i sekstą, schodzącymi na tercję i kwintę. Powodem tego jest to, że przecież po stopniu I może nastąpić każdy inny, a w szczególności IV i II, tj. subdominanta; tymczasem w takich wypadkach, jak obecny, po I musi nastąpić tylko i wyłącznie stopień V lub jego zastępcze, więc dominanta, czyli że seksta i kwarta nad dźwiękiem, będącym składnikiem tak stopnia I jak V, winny być tu pojmowane jako przetrzymania przed kwintą i tercją stopnia V, a nie jako składniki stopnia I. (Uwaga ta odnosi się tylko do kwestii znakowania).

17) Anonimowe ronda Chopina. „Kwartalnik muzyczny“, 1931, 3. 12—13, str. 397

ornamentalna (zwana również klasyczną czyli ścisłą[18]) i to w znacznej części chromatyczną, bo szesnastki (opisujące ćwiartki i ósemki tematu) wypełniają półtonami przeważnie co najmniej tetrachord, po których następuje dopiero sekunda wielka albo mniejszy czy większy skok (tercja, kwarta, kwinta), przerywający monotonię ruchu chromatycznego. Dla tego też ostatniego celu siódmy i ósmy, a pod koniec czternasty do szesnastego taktu porzucają bieg chromatyczny a przechodzą w tercje, względnie w dźwiękowo im równe sekundy zwiększone, w ostatnim zaś szesnastym takcie również w kwarty. Względy estetyczne, to jest potrzeba kontrastu między kupletem a otaczającymi go łącznikami, wpłynęły świadomie czy podświadomie na wybór przez Chopina tego właśnie środka do wariacyjnego opracowania tematu przy jego powrocie w *da Capo*. Podobieństwo zaś między poprzednim (i również następnym) łącznikiem i tą wariacyjną cząstką kupletu a między zestawionymi obok siebie Etiudą pierwszą i chromatyczną drugą (z op. 10) jest uderzające, choć problem opracowany w Etiudzie *a-moll* jest inny niż w tej wariacji z kupletu.

Ściśle diatoniczna melodia kupletu jest ozdobiona przednutkami krótkimi (t. 180, 184, 188), toczkiem w dolnej swojej formie (t. 189), mordentem wypisanym (t. 191) i ze znakiem konwencjonalnym (t. 213, 220 i 221), oraz trylem (t. 212).

Wchodzące tu *Tutti* przypomina w czterech zaledwie taktach motyw Krakowiaka, a tym samym przerywa kuplet czyli uwydatnia, że skończył się kuplet, a to co następuje, jest już łącznikiem.

Ł ą c z n i k (takty 231—339 przerwane m. t. 279 a 289 wpadem najpierw fletu z fagotem, po dwóch zaś taktach ponadto klarnetów, a po dalszych dwuch całego *Tutti, poco piu lento* i *piano)*. Łącznik liczy więc, podobnie jak i jego poprzednik (obejmując jednak sobą epizod orkiestralny), dokładnie 108 taktów. Pod względem formy rozpada się na dwie części. Pod względem melodyjno-rytmicznym nawiązuje do wstępnej i końcowej części etiudowego swego poprzednika z ruchliwszym jednak niż tamten basem. Pod względem treści całkowicie niezależny od pierwszego łącznika. Pod względem harmonii staje się od niego bogatszym. Pod względem dynamiki utrzymany, jak i poprzednik, na ogół w forte, osiąga jednak już w pierwszej części w miejscu najbardziej harmonicznie interesującym *for-*

[18]) W ó j c i k - K e u p r u l i a n Br.: Wariacje i technika wariacyjna Chopina, „Kwartalnik muzyczny", 1931, z 12—13. str. 387

tissimo, na którym się utrzymuje aż do przerwy (do *Tutti),* a i po przerwie dochodząc do połowy swego rozwoju rozbrzmiewa ponownie *fortissimo,* które potem jest nieco łagodzone. Słowem, łącznik drugi, zbliżający kompozycję do połowy jej rozwoju, zachowuje pod względem melodyjno-rytmicznym te środki techniczne, które były zastosowane do budowy jego poprzednika, a wzmacnia w stosunku do niego niemal wszystkie inne środki potrzebne do spotęgowania wrażenia w słuchaczu.

Ta ogólna jego charakterystyka przedstawia się w szczegółach następująco. Pod względem formy rozpada się pierwsza część tego drugiego łącznika (t. 231—279) na trzy szesnastotakty, ściśle: na 16‖:8:‖ + 17 (8 + 9) + 16 (8 + 8), więc na grupy symetryczne. Nie są one zestawione jednak ze sobą kontrastowo w formę *a* + *b* + *a*. Jeśli się jednak weźmie pod uwagę bas i stosunki tonalne, zachodzące między tymi częściami, można tę całość pojąć jako złożoną z dwóch nierównych grup; pierwsza z tonacją *d-moll* i wspólnym pod względem agogicznym basem, obejmuje szesnaście + siedemnaście taktów (t. 231—263), druga zaś z tonacją *a-moll* i basem, złożonym z szesnastek, które dotąd panowały w partii górnej, obejmuje szesnaście ostatnich taktów (t. 264—279). Modulacja z *d* do *a* dokonuje się w ostatnich sześciu taktach pierwszej grupy (w t. 258—263). Po dominancie w takcie 258 jest dominanta wtrącona (t. 259) do powracającej znowu dominanty (tonacji *d-moll,* t. 260), a po niej następuje w takcie 281 akord dwuznaczny. Ze stanowiska tonacji *d-moll* jest on toniką z potrojoną primą *d* i podwojoną tercją *f,* które właśnie wykluczają możność uważania go nadal jeszcze za wtrąconą dominantę (bez podstawy) do dominanty tonacji *d-moll,* mimo iż z wyglądu jest on tym samym akordem, co akord w t. 259. Znaczenie jednak jego jako toniki *d-moll,* zostaje mocno osłabione nie tyle przez *gis* opóźniające wejście *a,* ile przez *h,* bądź co bądź już obce tonacji *d-moll;* to też akord ten zyskuje nowe i pełne już znaczenie w tonacji *a-moll* (do której właśnie zdąża modulacja): jest on w niej subdominantą z dorzuconą sekstą *h,* po której to subdominancie następuje w takcie dalszym (t. 267) dominanta wtrącona (bez podstawy) do D^{6-5}_{4-3} tonacji *a-moll.* B r o n a r s k i, który zanalizował to miejsce poprawnie, ale przy pomocy starszej terminologii, musiał spotkać się w 261 takcie z pewną trudnością: „akord tego taktu jest przejściowy, albo może być uważany za S^6 w *a-moll* z opóźniającym *gis* przed *a,* akord zaś następny — to $S^{7\,3<}_{1>}$ w *a-moll*",

co myśmy prościej, bez potrzeby użycia powyższych trzech cyfr nazwali — nie subdominantą alterowaną, jeno dominantą wtrąconą do dominanty *a-moll*, a czego B r o n a r s k i nie mógł zrobić, skoro D^{6}_{4} w takcie 263 uważa nie za dominantę, jeno za tonikę w przewrocie kwartsekstowym. Właśnie podobne miejsca wykazują całą załetę harmonii Riemanowskiej, według której analiza powyższych taktów 258—263 przedstawia się następująco:

$$\begin{array}{lc|c|c|c|c} d: D\,(D) & D & T & & \\ & a: & S & (D) & D \end{array}$$

W powyższym też szeregu akordów zwraca uwagę w większej niż dotąd mierze zjawisko zetknięcia się dźwięku diatonicznego gamy z równoczesna jego alteracją. Zaszlo to już wyżej w t. 95, ale tam dźwięk *fis* z dźwiękiem *f* nie był równocześnie uderzony, jeno *f* w melodii pojawiło się przejściowo po odezwaniu się *fis* w akompaniamencie. Więcej tego rodzaju zjawisk harmonicznych było w partii wariacyjnej kupletu, gdzie już *f* z *fis* zostały równocześnie uderzone na słabej, co prawda, części taktu (t. 216), co wobec chromatycznego prowadzenia tam melodii było zrozumiałe samo przez się. Tu natomiast zostaje altowe *g*, w stosunku do leżącego w dole *gis*, wzięte skokiem (t. 259, 261); podobnie *f* w stosunku do *fis* (t. 262). Oczywiście w obu wypadkach należy rozumieć: *g* jako *fisis* i *f* jako *eis*, t. j. jako swobodne, skokiem osiągnięte nuty zamienne. Podobne znaczenie mają septymy wielkie, dysonujące ze swoimi podstawami: altowe *ais* z *h* w tenorze (t. 259), *a* z *b* i *fis* z *g* (t. 260), *e* z *f* (t. 261), wreszcie *cisis* altowe dysonujące zarówno z *c* tenorowym jak z *dis* basowym (t. 262). Słowem spotykamy się z bogactwem harmonicznym, w tym utworze dotąd nie spotykanym. A ta interesująca harmonia utrzymuje się dalej w całym następnym szesnastotakcie, ale omówimy ją nieco niżej, bo uwagi dotyczące niniejszych taktów modulujących nie są jeszcze wyczerpane. Cenne mianowicie jest spostrzeżenie B r o n a r s k i e g o[19]), iż szereg powyższych akordów modulujących „kontynuuje się w ten sposób, że głosy zewnętrzne — nie biorąc pod uwagę figuracji — wciąż zbliżają się ku sobie“ i schodzą się właśnie z chwilą dojścia modulacji do tonacji *a-moll* (t. 263). Wreszcie i rytmika sopranu z altem jest w tym miejscu niezwykła, bo zamienia te głosy z miary taktu $^2/_4$ na $^3/_{16}$ i $^5/_{16}$.
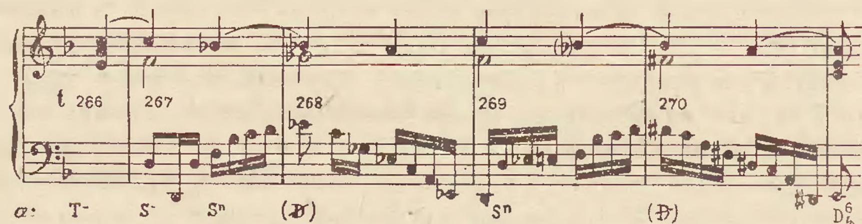
---

19) Op. cit. str. 249

Trzeci, już tonację *a-moll* posiadający szesnastotakt, rozpada się, analogicznie do pierwszego z tej grupy, na dwa ośmiotakty. Nie są one jednak powtórzeniem: drugi pierwszego, jeno raczej pewnego rodzaju odwróceniem: figura basowa (fraza dwutaktowa) o kierunku wstępującym w pierwszym ośmiotakcie (t. 263—271) otrzymuje kierunek zstępujący w drugim (t. 271—279), a przeciwnie, opadający tam niemal chromatycznie sopran, pnie się tu z początku skokami w górę. Pod względem harmonicznym przedstawia się ta grupa następująco: po dominancie z tonacji *a-moll* (w t. 263) mamy nie tonikę, jeno D wstawioną do $S \mid D\ (D) \mid D\ T \mid S\ S^{n} \mid\ \not{D}^{9}_{4-3} \mid$

$S^{n} \mid (\not{D}^{9}_{8>-7}) \mid D^{6}_{4} \mid T$ —— | —— | —— $D \mid$

$a: \mid \begin{matrix} T\ T\ S\ D \\ —\ D\ T\ (D) \end{matrix} \mid D\ T\ (D) \mid D\ T\ (D) \mid D\ T\ (D) \mid D.$
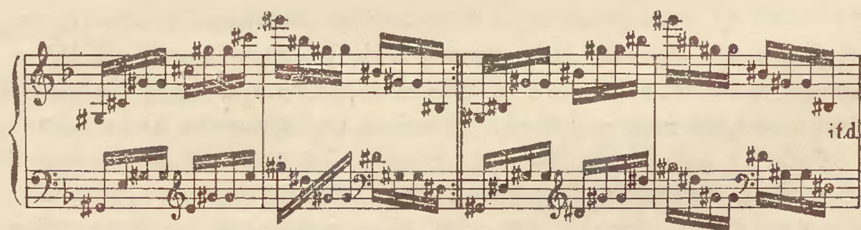
Na baczną tu uwagę zasługuje analiza taktu 268 i 270. Na pierwszy rzut oka może się tu zdawać, że zaszła tu modulacja do dalekiej tonacji *es-moll* (do tonacji szóstej kwarty w kole kwart), bo S^{n} z poprzedniego taktu 267 może być uważana za D z *es-moll*, po której w t. 268 następuje istotnie trójdźwięk *es;* powrót zaś dokonuje się przez akord *a — es — ges*, który byłby dominantą wtrąconą (bez podstawy) do następującej po niej S^{n} z tonacji *a-moll*. Ponieważ trójdźwięku *es-moll*, o który tu chodzi, nie można w żaden sposób wytłumaczyć jako przynależnego do tonacji *a-moll*, przeto trzeba by przyjąć, że zaszła tu tak daleka modulacja. A jednak taka analiza byłaby błędna, bardzo nawet błędna, bo nie ma tu w ogóle modulacji:



oto *b* w t. 268 jest, analogicznie do *c* z poprzedniego taktu, nutą przetrzymaną, więc po S^{n} z taktu 267 następuje w t. 268 dominanta wtrącona *(f) — a — c — es — ges* z opóźnieniem nuty *a* przez przetrzymaną *b* — do powracającej ponownie w t. 269 S^{n} z opóźnionym *b* przez swobodnie przetrzymane *c*. Podobnie trzeba wytłumaczyć

akord w takcie 270: jest on wtrąconą dominantą bez podstawy do dominanty tonacji *a-moll*, tj. akordem *(h) — dis — fis — a — c* z opóźnionym *a* przez przetrzymane *b*. Szczególem znamiennym i charakterystycznym tego akordu jest to, że podstawą jego jest pominięte *h*, i to jest ono podstawą już w tej chwili, gdy w sopranie przetrzymane *b* opóźnia wejście składowego dźwięku tego akordu, tj. *a*.

Druga część łącznika (t. 289—339), licząca 51 taktów jest jeszcze ściślej zwarta w sobie aniżeli pierwsza, bo tworzy jedną niepodzielna całość, zbudowaną z fraz dwutaktowych. Ani razu nie zahamowany ruch szesnastkowy — czy to pauzą choćby szesnastkową, czy spoczynkiem choćby na ósemce — nadaje tej części charakter mknącej etiudy czy tokkaty odpowiedniej formy. Natomiast wyróżniamy w tej jednej całości wyraźnie potrójny materiał tematyczny. Najwięcej charakterystycznym ze względu na związek z dalszą twórczością Chopina jest materiał pierwszej frazy, która przenoszona na rozmaite stopnie i przeprowadzona przez kilka tonacji *(cis, c, C)* wypełnia ośmnaście taktów (t. 289—306). Zamiast słownego opisu przytaczamy tu cytat:
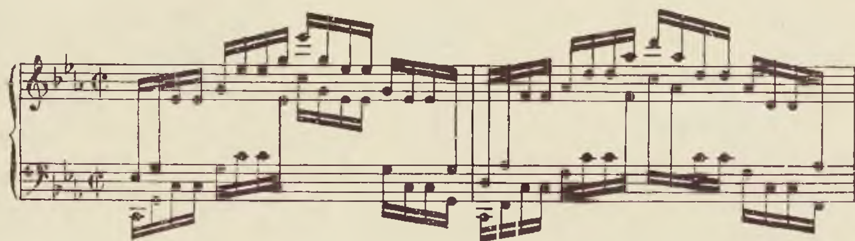


Przekonujemy się, nie bez zdumienia — zwrócił już na to uwagę L e i c h t e n t r i t t[20]), że jest to temat, który w przyszłości posłuży Chopinowi do zbudowania całej E t i u d y 12-tej, op. 25, a o której się twierdzi, że podobnie jak jej poprzedniczka tegoż numeru z op. 10, powstała na wiadomość o wzięciu Warszawy w r. 1831... [21])
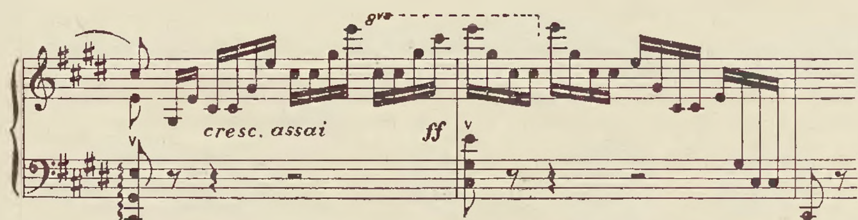
---

[20]) Chopin, str. 38

[21]) J a c h i m e c k i, Op. cit. str. 82



Jako fragment podobny, ale jednak odmienny, zjawia się on zresztą również już w Etiudzie 4-tej op. 10, której stanowi zakończenie:

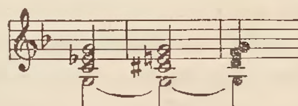


A i w niniejszym rondzie cząstka jego w postaci opadającej pojawiła się już w pierwszym łączniku w taktach 121—122, 125—126 i 129—130. Czy to świadczy o świadomym dążeniu Chopina do zapewnienia dziełu zwartości, czy też było to wynikiem instynktownego poczucia tej zwartości — tego nikt nie rozstrzygnie. Natomiast powrót do tego motywu w obu Etiudach był zapewne nieświadomy.

Cała ta część łącznika jest dopiero, jak zauważa Bronarski [22]) „właściwym łącznikiem modulującym". Już połączenie wyprzedzającego go *Tutti* z nim (t. 288 z 289-tym) zasługuje pod względem harmonicznym na uwagę, bo jest to połączenie akordu *a—cis—e—g* z akordem *cis—e—gis*, połączenie dominanty septymowej tonacji *d-moll* z toniką *cis-moll*. Zachodzi tu przekształcenie akordu dominantowo-septymowego w zwiększony akord kwintsekstowy: *a—cis—e—g* w *a—cis—e—fisis (fisis—a—cis—e)*, czyli *d:* V w *cis:* IV po którym następuje *cis* I—V, a właściwie *cis* V^{6-5}_{4-3} Dalej modulacja z *cis* do *c* dokonuje się przez dominantę z *cis*, która — jako równa enharmonicznie trójdźwiękowi *As* (subdominanty mollowej paralela durowa w *c* i *C)* — łączy się gładko, nie podpadająco z toniką *c*

[22]) Op. cit. str. 336

(t. 294—295). Natomiast między taktami: 299 — toniką c-moll — i 301 — dominantą septymową z *C* (a tymsamym i *c*) jest w takcie 300 akord *cis—e—g*. Jest on akordem przejściowym



Drugim materialem tej części łącznika jest rozłożony na szesnastki trójdźwięk durowy *C*, łączony potem bezpośrednio z trójdźwiękiem w takiejże postaci *Des*, a tegoż znów z *D* itd. z *Es*, C^7, *f*, po czym *da Capo* od *C*, *Des*... (t. 307—322), więc chromatyczne następstwo akordów.

Trzecim wreszcie materiałem jest tenże trójdźwięk *C* z nutą zamienną *f* za *e* (c_1—*g*—c_1—f_1 — e_1—g_1—c_2—f_2—e_2), który to motyw wypełnia w rozmaitych wariantach ostatnie szesnaście taktów na leżącej w basie nucie *c*, co, jako nuta pedałowa, stanowi przygotowanie do pojawienia się refrenu.

W Refrenie II-gim (t. 341—370 + *Tutti* 379—402) zasługują na uwagę następujące szczegóły:

1) Z melodii — toczek z dołu do tenoru powracający uporczywie przez sześć ostatnich taktów refrenu, opartych na pedale taktów „całkowicie zmienionych w porównaniu z pierwszym refrenem“ [23]).

2) W dwóch ostatnich taktach refrenu występuje „bardzo barwny szereg akordów arpedżiowanych: $^0d + {}^0b + {}^0ges + g^7 + e^7 + a + c^7 + f$, zwracających uwagę w dziele z wcześniejszej epoki twórczości Chopina“ [24]).

3) Kończy się refren szeregiem akordów zmniejszonej septymy (t. 375—377), które odpowiadają akordom dominantowo-septymowym, następującym w kole kwint od $g^7 — a^7$ [25]) i kadencją zwodniczą (t. 378), więc arpedżiowanymi akordami stopni VI—IV—V—I.

W rozbudowie melodii następującego teraz Tutti, biorą udział toczek z dołu i przednutki krótkie.

Łącznik III, t. 402—498 (wzgl. 502). Rozpoczyna się ten łącznik, będący podobieństwem łącznika pierwszego, postępem chromatycznym: „W krótkich fragmentach (po 4 takty z każdego kolejno

[23]) Bronarski, Op. cit. str. 336

[24]) Tamże

[25]) Tamże, str. 249

ośmiotaktu), ale trzykrotnie z rzędu, znajduje zastosowanie szereg chromatyczny [26]. Każdorazowo po 4 taktach opadającego chromatycznie basu następują 4 takty nuty pedałowej (t. 402—426). Progresja jest wznoszącą się sekwencją. Następuje po niej druga grupa progresji opadających; wzór w t. 427—430 powtarza się jako progresja w t. 431—434 i 435—438, kończąc się w tonacji *Des-dur*, z której poprzez trzy akordy: trójdźwięk zwiększony *des—f—a*, trójdźwięk mały *des—f—b (b—des—f)* i czterodźwięk zmniejszony *des—f—as—h* (najłatwiejszy i najpospolitszy środek modulacyjny) dochodzi do toniki *C*. Wychodząc teraz z niej, rozwija Chopin dalej łącznik w tonacjach *a*, *e*, *C*, *a*, *F*, *d*, *B* i osiąga tonację *g-moll*. Kilkakrotnie powtarzana dominanta wtrącona z alteracją dolną kwinty: *a—cis—es—g* do dominanty tonacji *g-moll*, (więc właściwie *S* i *D*) przygotowują wejście drugiego kupletu (t. 503—551).

W łączniku czwartym, odpowiadającym łącznikowi drugiemu (porównaj bas), modulacje następują od razu [27]. Pierwsze 25 taktów (t. 555—579) opierają się na następujących akordach:

t. 555-558, 559-562, 563-564, 565-566, 567-570, 571-572, 573-574, 575-577, 578, 579
g: I (II) V —————— IV —————— VII7 V7 I

Sekstowe akordy są tu różnymi formami dominanty i subdominanty. Chromatyczne przesunięcia nie zawsze odbywają się równocześnie we wszystkich głosach. Następne ośm taktów (poczynając od t. 279, taktu kończącego powyższy szereg) rozwijają się na chromatycznie wznoszącym się basie: *g—a—b—h—c*. Ten ośmiotakt zostaje powtórzony (t. 587—595) z wtrąceniem jednego taktu między takt 7 a 8-my, dla uzyskania po ostatnim chromatycznie osiągniętym trójdźwięku *c—es—g* kadencji doskonalej w *B-dur* (II—V—I). Teraz pojawia się w łączniku motyw Krakowiaka, raz w tonacji *B-dur*, drugi raz w *Ges-dur* (t. 597—603 i 603—611, a właściwie już do końca łącznika w t. 615). W taktach 608—610 wznosi się znowu bas chromatycznie od *ges* po *h*.

Trzeci powrót refrenu ogranicza się do czterech taktów zagranych przez orkiestrę (t. 615—618) i następuje koda zbudowana

---

[26]) Tamże, str. 240

[27]) Tamże, str. 257

z motywów refrenu, a ujęta w symetryczną formę trzech następujących po sobie szesnastotaktów, z których drugi i trzeci mają rozszerzenia sięgające swymi rozmiarami do taktów ośmiu. W części środkowej stosuje Chopin wybitnie technikę polifonizującą.

Z pośród ważniejszych szczegółów, jakie trzeba zebrać z tej analizy, wysuwa się bezsprzecznie na plan pierwszy stosunek tonacji stopnia II do tonacji zasadniczej. Zabarwienie tego utworu durowego mollową tonacją stopnia II, jest tak znaczne i charakterystyczne, że należało stosunek obu tonacji do siebie ustalić statystycznie. Wyniki są dosyć nieoczekiwane: oto czystego *F-dur* (niezamąconego na dłuższą miarę, tj. na czas czterech taktów) jest 213 taktów a takiegoż *g-moll* 144 takty; wszystkie zaś inne tonacje razem wzięte wypełniają 324 takty. Jeżeli zwrócimy uwagę, że ilość 324 taktów obcych tonacji wypełnia w dziele niemal jego połowę (bo do dokładnej połowy 340 wzgl. 341 taktów brak tylko 16—17 t.) to jest rzeczą jasną, iż drugą połowę winna wypełnić tonacja podstawowa dzieła: *F-dur*. Tymczasem wypełnia ona tę połowę z nadwyżką 17-tu taktów dopiero razem z tonacją stopnia II, tj. *g-moll*, czyli że sama tonacja główna opanowuje nawet mniej (i to dosyć znacznie mniej) niż $1/3$ jego część ($3 \times 213 = 639$, a utwór liczy 681 taktów). Jaki z tego wniosek? Czy może polemika z Bronarskim, który ustalił [28]) w dziełach Chopina równowagę między tonacjami durowymi a mollowymi, z lekką nawet przewagą pierwszych nad drugimi, i obalił zarówno mit o „żalu", jako najwybitniejszej cesze muzyki chopinowskiej [29]), jak i teorię Fr. Herzfelda o chorobliwości ustroju fizyczno-psychicznego Chopina [30]). Bynajmniej! Gdyby bowiem szło o przewagę tonacji mollowych nad durowymi w utworze o tonacji *F-dur*, wchodziłyby w rachubę tonacje *d-moll* i *a-moll* (paralela dominanty), względnie u kompozytorów zwracających się chętnie do tonacji równoimiennych — tonacja *f-moll*. Więc nie o polemikę idzie. Wręcz przeciwnie, właśnie analizom Bronarskiego zawdzięczam powstanie tej mojej hipotezy, którą tu stawiam: zabarwianie utworów durowych mollową tonacją stopnia II jest jedną z cech charakterystycznych muzyki polskiej, a może nawet nie samej polskiej, jeno w ogóle słowiańskiej. Chopin jednak widocznie odczuwał to jako zabarwienie muzyki polskiej.

---

28) Op. cit. str. 4
29) Tamże, str. 8
30) Tamże, str. 9

Lecz czyż ten stopień II nie jest czasem cechą tylko muzyki romantycznej wszystkich narodów? Oczywiście jest rzeczą aż nazbyt dobrze znaną, że w muzyce romantycznej odegrał znaczną rolę stopień II, ale odegrał ją tylko w kadencji, gdzie zastąpił stopień IV (u Webera, Schumanna, Mendelssohna, oczywiście i u samego Chopina, a także po nich u Liszta, Wagnera i wielu innych kompozytorów im współczesnych i późniejszych) [31]). Nie odegrał już tej roli stopień II w zestawieniu czterech części sonaty w cykliczną całość, a nie można wcale w tej chwili odpowiedzieć, czy odegrał taką jak tu w Krakowiaku Chopina rolę w ramach jednej ich części, stanowiącej dla siebie całość, czy w ogóle w ramach kompozycji samodzielnych, niecyklicznych. Słowem, nie wiemy w tej chwili czy poza Chopinem istnieją kompozycje tak zabarwione tonacją stopnia II. Natomiast wiemy, że jeśli idzie o polską muzykę ludową, to rola stopnia II w akompaniamencie — a nie tylko w kadencji muzyki góralskiej jest dobrze znana, o czym świadczy chociażby cały zbiór Stanisława Mierczyńskiego pod tytułem Muzyka Podhala (Lwów, 1930).

Stawiam więc hipotezę, która zapewne wywoła jakiś oddźwięk i ożywi może badania muzykologiczne. Nie mogę oczywiście wiedzieć, czy hipoteza znajdzie potwierdzenie i utrzyma się, ale na pewno nie postawiłem jej bez podstawy.

Drugim ważnym szczegółem niniejszego Krakowiaka, to stosunek jego łączników do Etiud Chopina. Dwie z nich wykazują ten związek, wprost zwracający na siebie uwagę. Oczywiście nie miał Chopin jeszcze ani jednej Etiudy, gdy Krakowiaka skończył, ale jest jasne, że Krakowiak musiał być pierwszym impulsem, który wpłynął na Chopina do napisania Etiud według swojej metody: dla wprowadzenia pianistów w opanowanie swoich dzieł. Pierwsze z nich powstały w niespełna rok po Krakowiaku, a gdy Chopin pisał ostatnią z drugiego zbioru, to zapewne, albo raczej na pewno nie myślał o Krakowiaku, ale ten tkwił mimo to tak głęboko w jego podświadomości, że Chopin nie zdając sobie sprawy, z niego wziął niemal dosłownie temat dla tej Etiudy. To też łączniki niniejszego ronda, aczkolwiek nadal jeszcze popisowo wirtuozowskie, mają już jednak nieco inną postać, niż łączniki Ronda op. 1, a zwłaszcza op. 73. „In den vom Jahre 1828 ab entstandenen Werken (den Varia-

---

[31]) Br. Wójcikówna, Problem formy w muzyce — w monografii zbiorowej p. t. Romantyzm w muzyce, Warszawa, b. r. str. 72.

tionen über „La ci darem la mano" op. 2,... dem „Krakowiak, Grand Rondo de Concert" op. 14 usw.) wird die Gestalt des Figurations- und Passagenwesens eine völlig andere als in den früheren Kompositionen. Sie kündet das Verschieben der gesamten künstlerischen Anschauungen, das Ringen nach einer neuen Ausdrucksgebung, insofern als sie das bisher kompositorisch nur nebensächliche Beiwerk allmählich zu einem der Hauptfaktoren des musikalischen Geschehens erhebt. Natürlich behält der Meister die Stilelemente, an denen er sich als junger Künstler die Sicherheit der Formgebung erwarb, auch noch in seiner reifsten Schaffensperiode bei" [32]).

ROZDZIAŁ IV

Rondo op. 16

O genezie i czasie powstania ostatniego ronda Chopina nie posiadamy w ogóle żadnych wiadomości. Przypuszcza się powszechnie, że i ono zostało skomponowane w Warszawie. „Z warszawskiego okresu, tj. do (końca października) 1830 roku pochodzą wszystkie ronda" — pisze Chrzanowski [1]), ale dowodów ani on ani nikt inny na to nie dostarcza. Dopiero wraz z rokiem wydania tego ronda (marzec 1834) [2]) pojawiają się... wzruszające legendy: „Im Jahre 1834 erschienen... op. 16, Rondeau an Chopins Schülerin Caroline Hartmann; sie war schwer leidend und starb 1834; es ging das Gerücht, dass hoffnungslose Liebe zu Chopin ihren Tod beschleinigt habe! [3])" „Von Caroline Hartmann erzält auch Spohr in seiner Selbstbiographie. Er hatte sie als Kind in ihrer Vaterstadt Münster bei Kolmar kennen gelernt und hielt viel von ihrem Talent; sie hatte auch bei Liszt und Pixis Unterricht" [4]).

Mamy więc wyczerpujące wiadomości o... Karolinie Hartmann, ale nie mamy żadnych o rondzie Chopina. Będziemy przeto musieli

---

32) Ottich M.: Chopins Klavierornamentik, Wolfenbüttel u. Berlin, 1938, str. 31

1) Op. cit. str. 2

2) Niecks, Op. cit. t. II, str. 242

3) Leichtentritt, Frédéric Chopin, Berlin 1905, str. 64

4) Tamże, str. 136

3

w samym dziele szukać szczegółów, które mogłyby nam rzucić pewne światło na czas powstania tego ronda.

Wypowiedziane dotychczas sądy o wartości tego ronda są w szczegółach dosyć rozbieżne, a wszystkie powściągliwe, o ile nie ujemne.

„Op. 16, ein fröhliches Rondeau mit einer dramatischen Introduktion, ist, wie der Bolero, nicht ohne Reiz; wiewohl aber individuell ausgeprägter, steht es doch unter den Werken des Meisters ziemlich tief, als zusammenhanglos, ungleich und wenig poetisch"[5]).

„Weniger wertvoll (als op. 14, 15, 17, 18 u. 19) ist das Rondo op. 16. Die langsame Einleitung ist ganz und gar nicht Chopinsch(!) Das sehr weitläufige *Es-dur* — Rondo enthalt gewiss eine Menge schöner Stellen, aber nichts, das man nicht an anderem Ort bei Chopin viel interressanter und kunstvoller ausgeführt finden könnte".

„...das Rondo in *Es-dur,* das ohne Orchester geboren ist, es aber später von Richard Burmeister (instrumentator koncertu *f-moll* Chopina) zum Geschenk erhalten hat, gibt sich kosmopolitischer (als die Fantasie op. 13 un der Krakowiak op. 14). Aber sie haben doch das Keimhafte gemein. Der echte Chopin findet sich in ihnen, aber unter einem Passagengerüst, das ihm den Atem benimmt. Und diese Passagen selbst sind zukunftsträchtig. Man wird... im Hauptthema des *Es-dur* — Rondos einen Blutverwandten des Rondothemas im letzten Satz des *e-moll* Konzerts grüssen. Und man wird endlich überall den leicht gezimmerten Bau erkennen, der durch die Salongattung nicht allein zu rechtfertigen ist" [7]).

„Das Rondo op. 16 mit einer Introduktion erfreut sich der grössten Beliebheit an Musikakademien und ist eher niedlich als poetisch zu nennen, wenn auch die Introduktion etwas Dramatisches hat. Zu diesem brillanten Stück, das Weber verwandt ist, hat R. Burmeister eine Orchesterbegleitung geschrieben" [8]).

„Le rondeau op. 16... est tout à fait affranchi du style classique. C'est une oeuvre très légère, très brillante, très pianistique, dans le style que Chopin aimait à l'époque de son second séjour à Vienne".

---

5) Niecks, Op. cit. t. II, str. 242

6) Leichtentritt, Chopin, str. 64

7) Weissmann A.: Chopin, str. 166

8) Huneker J., Chopin der Mensch, der Künstler, Monachium 1917, str. 254

9) Bidou, Op. cit. str. 109

„Ostatnie rondo solowe Chopina, *Es-dur* op. 16, zostało wydane w roku 1834, pochodzi jednak pewnie z wcześniejszych czasów. Pomiędzy jego długim wstępem o kilku patetycznych tematach a właściwym rondem nie ma żadnego związku przyczynowego. Styl tej kompozycji, której tematy ślizgają się łatwo po klawiaturze, zatrzymując się na samym szkliwie dźwięków, przypomina do pewnego stopnia styl wielkiego Poloneza *Es-dur* op. 22, chociaż technika fortepianowa ronda nie ma tej świetności co polonez"[10]).

A więc: „introdukcja dramatyczna" (Niecks) czy „mająca w sobie coś dramatycznego" (Huneker), czy „o kilku patetycznych tematach" (Jachimecki), czy „introdukcja całkowicie nie chopinowska" (Leichtentritt), czy wreszcie „introdukcja nie mająca żadnego związku z rondem" (Jachimecki). A więc: rondo wesołe, nie bez powabu, zajmujące jednak między dziełami Chopina stosunkowo niskie miejsce, jako dzieło z nimi bez związku, nierówne i mało poetyczne" (Niecks), czy też: „rondo raczej ładne niż poetyczne, utwór błyskotliwy cieszący się największą wziętością w akademiach muzycznych" (Huneker), czy raczej: „rondo bardzo rozwlekłe, zawierające niewątpliwie masę pięknych miejsc, ale nic takiego, czegoby się nie znalazło w innych dziełach Chopina w stopniu daleko bardziej interesującym i artystyczniej przeprowadzonym" (Leichtentritt), czy wreszcie: „rondo wyzwolone całkowicie od stylu klasycznego, dzieło bardzo lekkie, bardzo błyskotliwe, bardzo pianistyczne, w stylu, który Chopin lubił w czasie swego drugiego pobytu we Wiedniu" (Bidou).

Analizę harmonicznej strony dzieła, a tym samym przynajmniej częściowo całego dzieła, przeprowadził dotąd jedynie Bronarski; znajduje się ona rozproszona w całej jego pracy o „Harmonice Chopina". Zadaniem naszym jest wobec tego zebranie zdobyczy harmonicznych Bronarskiego i dokonanie analizy wszystkich innych szczegółów dzieła — a wówczas będzie można dopiero odpowiedzieć, czy to Rondo jest „nierówne", „bardzo rozwlekłe", „wyzwolone całkowicie od stylu klasycznego", rondo „bez związku z innymi dziełami Chopina" itd. itd.

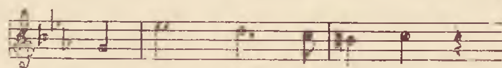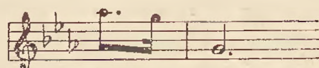
* * *

---

[10]) Jachimecki, Op. cit. str. 133

3*

I n t r o d u k c j a (w tonacji *c-moll*, takcie C, licząca 51 t.) rozpada się na trzy nierówne cząstki: 12 + 10 + 29 taktów. Dwie pierwsze są utrzymane w powolnym ruchu, oznaczonym przez Chopina jako *Andante*, ale o wartości ♩=48; trzecia w tempie *più mosso* ♩ = 152. Pierwsza cząstka jest zbudowana z dwutaktowego tematu:



o najskromniejszej harmonii D T D^7 T D^7 T, powtarzanego w transpozycji w tonacjach *f* (t. 3—4), *b* (t. 9—10) i *es* (t. 11—12). (Oczywiście można też tu również mówić tylko o progresji, a nie o transpozycji, bo równie łatwo dadzą się te cztery takty wytłumaczyć w tonacji *c-moll*, jako *D* | *T* D^7 *T* | *D T* *(D)* | *S (D) S* | *(D) S*, po czym dalej w t. 5—8 trwa tonacja *c-moll;* ostatnie takty 9—12 tłumaczylibyśmy w tym wypadku, jako przynależne do tonacji *b-moll).* Dla uniknięcia zabójczej monotonii są te tematy — ujęte po dwa razem w jedną grupę — przedzielone kontrastującym z nimi motywem:



i wypełniającym środek tego dwutaktu, tj. t. 5—8. Ponieważ w takcie 8-ym jesteśmy w tonacji *c-moll* na jej tonice, a takt 9 ma tonikę tonacji *b-moll* osiągniętą przez odbitkę *f*, które było w *c-moll* subdominantą, a przemieniło się dla *b-moll* w dominantę, przeto zauważa B r o n a r s k i [11]), że zachodzi tu przeskok tonalny — „zwrot nieoczekiwany". Podobnie dzieje się między taktem 12 i 13-tym.

Co się tyczy samego tematu naczelnego, to należy w nim jeszcze zwrócić uwagę na to samo, co zauważyliśmy już we wstępie do Ronda op. 1: na zlekceważenie kreski taktowej, po której zjawia się dominanta rozwiązująca się na tonikę leżącą na słabej części taktu, co mimo dalej umieszczonej pauzy, sprawia wrażenie kończenia się tematu na synkopie. Jak w rozdziale pierwszym tak i tu jesteśmy zmuszeni powtórzyć, że trzeba będzie (dopiero) na ten szczegół zwrócić ważniejszą uwagę, by w przyszłości rozstrzygnąć: czy jest to

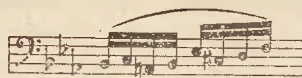
---

11) Op. cit, str. 152

cecha indywidualna Chopina, czy też cecha całej muzyki romantycznej?

W drugiej cząstce introdukcji (t. 13—22) rozpoczętej *forte agitato* dwutaktową przygrywką, otrzymuje tenże sam początkowy temat, pojawiający się *con forza*, charakter wybitnie patetyczny. Jest tu ten temat dwutaktowy rozwinięty do rozmiarów trzech taktów i powtarza się raz tylko z rozdrobnieniem rytmicznym (w t. 19—21); łącznikiem między tymi obu tematami jest w takcie 18-tym tzw. przez Wójcik-Keuprulianową ornament indywidualny: obiegnik z gamą w górę. Cała ta część opiera się na pedale: faktycznym „*es*", a ideowym „*ces*", którego to *es* jest tercją, a kończy się ornamentem gamowym w dół.

Trzecia część introdukcji (t. 23—51) operuje nowym szesnastkowym tematem:



zachodzą tu takie harmonie, zasługujące na bliższe rozpatrzenie: [13])

Bronarski nr. 385

t. 23 25 30

es: V I II VI VII⁷ V I II VI VII⁷

f: $S^{3<}_{1<}$ $S_{1<}$ *g:* $S^{3<}_{1<}$ $S_{1<}$

g: V S^6 V_7 V_7 *f:* $S_{1<}$ V_7 *es:* IVⁿ S S^6 —— $S^7_{1<}$ D

Fes (E): $S^{6<}_{3>\,1<}$ T^6_4 ⊗

⊗ według mojej analizy D^6_4

„Takty 27—30 są powtórzeniem poprzednich w paraleliźmie. Akordy t. 33 odpowiadają w sekwencji akordom t. 31 (*S* i D^7 w *g-moll* i *f-moll*). Enharmoniczne zamiany mamy w t. 26 i 30 (zamiana VII⁷ na *S*)

---

12) Op. cit., str. 88

13) Bronarski, Op. cit. str. 285

i w t. 34 (zamiana D^7 na *S*). Cały ustęp zaczyna się dominantą w *es-moll* i na niej też się kończy.

W t. 21—22 (wyprzedzających tę trzecią część introdukcji) można by dopatrywać się zamiany akordu ces^7 na $S^{\overset{7}{1<}}$ w *es-moll;* jednak dysonans przydany do akordu ces^{+}, który trwa od taktu 13, pojmujemy raczej jako czyniący z niego *S* w *es-moll*, które opuściliśmy pozornie tylko w takcie 12-tym". Po tych modulacjach przychodzi (w t. 39 już aż do końca) „ustalenie" na nucie leżacej *b* (dominancie). „Harmonicznie pedał ten jest dość bogaty, zawiera bowiem obok akordów tonacji *Es-dur* (I, II, S^6, *D* — dwa razy z przejściowo obniżoną tercją — VII i VII^7) i dominanty zamiennej *(DD)*, także szereg akordów zmniejszonej septymy w chromatycznym przesunięciu" [14]).

Introdukcja niniejsza jest więc „harmonicznie najbogatszą i najciekawszą częścią całego Op. 16. Ciągłe modulacje, niestałość tonalna i akcentowanie tonacji równoimiennej przeciwnego trybu względem tonacji, która się okaże główną tonacją utworu, w połączeniu z fragmentarycznością w rozwijaniu myśli muzycznych, utrzymują słuchacza w niepewności, podniecają jego oczekiwanie i przygotowują efektywne ukazanie się tematu ronda" [15]). Introdukcja ta jest zarazem typowym okazem mollowych wstępów do durowych utworów: zaczyna się w równoległym *c-moll*, następnie zdaje się przygotowywać *es-moll* (równoimienne), a dopiero w ostatniej swej partii z dominantową nutą pedałową ustala właściwą tonację *Es-dur* [16]). Oto wnikliwa odpowiedź B r o n ą r s k i e g o na twierdzenie, że „długi wstęp nie ma żadnego związku przyczynowego z właściwym rondem", że introdukcja, mająca swe odpowiedniki we wstępie do Wariacji op. 12 i w końcu środkowej części w Etudzie 8 jest, „introdukcją całkowicie nie chopinowską", że Op. 16 pozostaje „bez związku z wszystkimi innymi dziełami Chopina". Do trafnej analizy Bronarskiego dojdzie jeszcze dowód na materialny związek introdukcji z rondem, o czym niżej.

Schemat ronda przedstawia się następująco: Tonacja — *Es-dur*, miara taktu 2/4, tempo — *Allegro vivace* ♩ = 96.

---

14) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 209: „Pod koniec introdukcji zauważamy szereg akordów zmniejszonej septymy między dwoma na nucie organowej *b*"
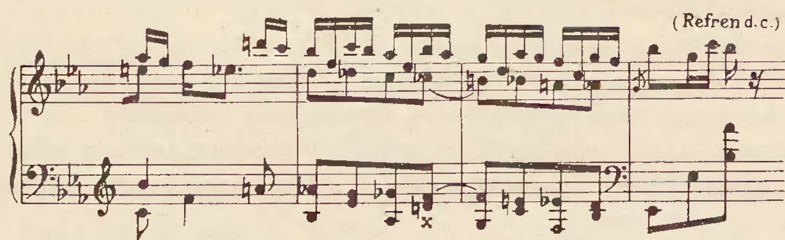
15) Tamże, str. 208
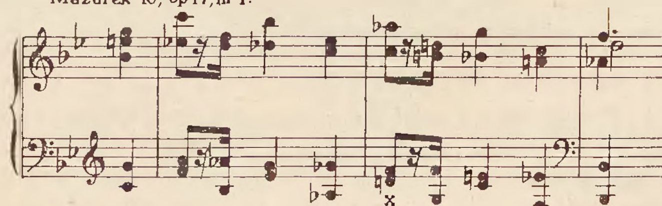
16) Tamże, str. 21

17) Tamże, str. 209

Es-dur	Refren	t. 1— 32	taktów 32
	Łącznik	t. 33— 61	„ 29
As-dur	Kuplet	t. 62— 92	„ 31
	Łącznik	t. 93—168	„ 76
Es-dur	Refren	t. 169—184	„ 16
c-moll	Łącznik	t. 185—213	„ 29
B-dur	Kuplet	t. 214—244	„ 31
	Łącznik	t. 245—308	„ 64
Es-dur	Refren	t. 309—329	„ 21
	Coda	t. 330—417	„ 88
			417

R e f r e n (t. 1—32) jest skomponowany w formie dwuczęściowej: 16 *a* + (8 *b* + 8 *a*), bez jakiegokolwiek jej rozszerzenia, lecz z zakończeniem rondowym, tj. na tonice tonacji zasadniczej. Każda część rozpada się na ośmiotakty, a te na czterotakty. Co do stosunków tonalnych, zauważamy, że w części pierwszej pozostaje nienaruszona tonacja *Es*, z kadencją zawieszoną (w t. 8) i doskonałą (w t. 16); część druga rozpoczyna się w tonacji dominanty i zawiera „prześliczne następstwo akordów w progresji" w taktach 22—24:





„Wskutek chromatycznych alteracji akordy mają w oryginalnej wersji postać akordów dominantowo-septymowych, z wyjątkiem akordu następującego po *as*^{7}: dla skrócenia postępu w kole kwint zamiast *des*^{7} wprowadzony jest akord *d* — *f* — *as* — *ces*“, to jest akord VII^7 ze zmniejszoną septymą [18]). Te modulujące sekwencje nadają refrenowi trochę urozmaicenia i podnoszą jego wartość. Charakterystyczną jest rzeczą, że w tej samej tonacji te same modulujące sekwencje zachodzą w Mazurku op. 10, wydanym w tymże roku 1834 co i niniejsze Rondo op. 16, jako op. 17 wraz z trzema dalszymi. Niestety, nie wiadomo kiedy ten mazurek został skomponowany. Czyż jednak obydwa dzieła nie powstały w bliskim sobie czasie?

W melodyce zachodzą:

a) przednutki krótkie melodyczne, uprzedzające skok melodii (t. 4, 12, 28) i obok tego uprzedzania będące same rozwiązaniem dysonansu zachodzącego w alcie poprzedniego taktu (t. 9, 25);

b) przednutki podwójne — ten mianowicie ich gatunek, który łączy w sobie obie sekundy tonu ozdobionego. Według spostrzeżenia Wójcik-Keuprulianowej [19]) „zjawiają się one tylko tu i ówdzie w melodiach Chopina i ornament ten nie ma u niego znaczenia tak wielkiego jak przednutka pojedyncza, ale ze względu na interwał tercji, który w ornamencie tym jest rzeczą istotną, nie można pominąć go milczeniem w rozważaniu melodyki Chopina“. Wśród przykładów cytowanych przez autorkę, a których w twórczości Chopina „znajdziemy niewiele“, niniejszy nie został pomieszczony;

c) mordenty notowane znakiem właściwym (a nie wypisane).

Co się tyczy rytmiki, to w akompaniamencie jest zastosowany nieprzerwanie ruch ósemkowy, a w sopranie przeważa ruch szesnastkowy, który, naturalnie, w ostatnich czterech taktach zamienia się w szesnastkowe triole: przejście z jednej części ronda do drugiej wyraźnie zaznaczone.

A. Weissmann [20]) pragnie w tym refrenie dopatrzyć się podobieństwa z refrenem ronda Koncertu *e-moll* — co jest wspomniane w przytoczonym wyżej z niego cytacie.

---

18) Bronarski, Op. cit. str. 178. Porównaj też: Leichtentritt, Analyse von Chopins Klavierwerken, Berlin 1921, t. I. str. 214

19) Op. cit. str. 48—49

20) Op. cit. str. 166

Przy powtórnym pojawieniu się, refren zostaje skrócony do połowy (t. 169—184). Pierwszy ośmiotakt jest tu powtórzony dosłownie, drugi ma — przy dosłownym jedynie akompaniamencie — figurację melodii w triolach szesnastkowych.

Przy trzecim powrocie (t. 309) są już tylko cztery pierwsze takty dosłownym powtórzeniem refrenu; dalsze cztery przy wiernie zachowanym akompaniamencie poddają melodię sopranu nieznacznej wariacji; następny czterotakt wzięty z odpowiedniego czterotaktu drugiego refrenu (t. 317—320 = 177—180), wreszcie czwarty przechodzi w sekwencję modulującą [21]), która ten czterotakt rozszerza do rozmiarów taktów dziewięciu. Forma więc refrenu przedstawia się tu następująco: 8 (4*a* + 4*a*) + 13 (4*av* + 9*a*), z którego to ostatniego *a* pozostaje tylko motyw czołowy, poddany progresjom. Cząstki *b* — początku drugiej części refrenu — nie ma już ani tu, ani przy poprzednim pojawieniu się refrenu. Daleko więc swobodniej postępuje Chopin z refrenem w ostatnim swoim rondzie, aniżeli postępował z nim w rondach poprzednich. Czyż ten szczegół świadczy może znowu o pewnym dystansie między ostatnim (Krakowiak, koniec r. 1828), a tym rondem?

Ł ą c z n i k (t. 33—60) dzieli się na dwie części. Pierwsza jego cząstka składa się z ośmiu taktów nie stanowiących zwartej większej całości, jeno zbudowanych odcinkami dwutaktowymi i zestawionych ze sobą w dwa zdania — całkowita analogia do Ronda Op. 1, a co do ilości taktów podobieństwo z Rondem op. 73, a również podobieństwo z Rondem op. 5, w którym jedynie ta pierwsza część łącznika liczy 20 taktów. Cząstka ta posiada następujące harmonie:

Es: V I	V I	I II	V I	IV:> V	V I	I II	V I
	f	:	*Es*		*Ce*	*s*	

Druga część łącznika zjawia się od razu w *as-moll (D—T)*, którym przygotowuje wejście kupletu w tonacji *As-dur*. Trwa ona w *as-moll* przez 10 taktów łączących się ze sobą w odcinki dwutaktowe. W ostatnich jedenastu taktach (złączonych ściśle, bez najmniejszej cezury z poprzednimi dziesięcioma) pojawia się już tonacja *As-dur*. W tej to dopiero cząstce zachodzą ciekawsze zjawiska harmoniczne, omówione już przez B r o n a r s k i e g o [22]). Chopin lubu-

[21]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 336

[22]) Op. cit. str. 254 i 74

je się w szeregach akordów sekstowych. Spośród kilku sposobów ich używania zachodzi tu następujący: „Akordy te są pośrednie, przejściowe między dwoma położeniami jednego akordu dominantowego. Temu to schematowi odpowiadają szeregi w ustępach przygotowujących wejście kupletu w Rondzie op. 16, raz od *es*$^{+}$ do *es*^{7} (? — jest tu również tylko *es*$^{+}$, t. 53—57), drugi raz o cały ton wyżej (t. 205—209); za każdym razem następuje diatoniczny szereg akordów sekstowych, schodzących w dół". Nad tym szeregiem pojawia się w sopranie cząstka motywu, który w kuplecie będzie stanowił ostinatowy akompaniament do niego.

Łącznik pierwszy powróci raz jeszcze (oczywiście w transpozycji) jako łącznik trzeci, pozornie czy na pierwszy rzut oka, nie zmieniony. A jednak zajdzie tam drobna zmiana w pierwszym jego ośmiotakcie, który ma taki przebieg:

V I	V I	I II	I V I	V I	V I	I II^{7}	V I	
c:	*As:*		*f:*		*Des:*			po czym *b-moll*

W dwóch ostatnich taktach łącznika (t. 59—60) zjawia się w basie figura do pewnego stopnia ostinatowa, która będzie akompaniamentem kupletu. Do pewnego stopnia — bo w figurze tej niezmienioną pozostanie jej triola, a zmieniać się będą ósemki:



① w toku kupletu pozostaje f

To wprowadzenie kupletu tą przygrywką jest podobne do wprowadzenia kupletu czy to w Rondzie op. 1, czy w Rondzie Mazurowym (wprowadzenia tam szerszego, bo wypełniającego cztery takty).

K u p l e t posiada formę 16 + 16, tym osobliwą, że poprzednik drugiej jego części jest zbudowany z sekwencji, podobnie jak to było w refrenie. Ten szczegół wskazywałby znowu na pewien dystans między tym rondem a poprzednimi.

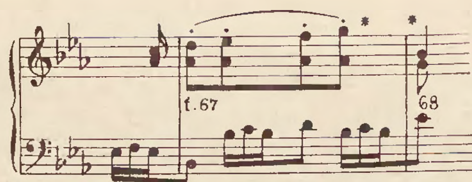
W melodyce kupletu zauważamy kilka zdwojonych (zharmonizowanych, dwugłosowych a nie „podwójnych") przednutek krót-

---

[23]) B r o n a r s k i, Op. cit. str. 178 i 336

kich; jedne z nich, integralnie należące do melodyki motywu, wzmacniają akcent rytmiczny w następującej po nich trioli (t. 71 i 77), drugie spełniają rolę odbitki (t. 74, 76 i 78). Wójcik-Keuprulianowa nie omawia takich zdwojonych przednutek (a cytuje jeden jedyny przykład z Preludium 21), zaś przy rondach zauważa, że te „nie dają materiału do nowych spostrzeżeń, gdyż ozdobniki oraz element ornamentalny spełniają tu tę samą rolę, co gdzieindziej" [24]). Otóż dorywcze zbadanie tej sprawy wykazuje, że przednutki zdwojone a tymbardziej trzygłosowe (Mazurek 16 i 26-ty) zachodzą rzadko. W nokturnach zauważyliśmy je tylko w ósmym i dziewiętnastym, a ostatni jest jak wiadomo pierwszym nokturnem Chopina, pochodzącym z roku 1827. W Mazurkach zachodzą one tylko w 1-szym (raz), 10 (raz), 14 (raz), 21 (cztery razy, ale tylko przy powrocie tego samego miejsca) i podobnie po razie w 24-tym, 33, 34, 43, 48, 50, a dwa i to różne razy w 37. Tu zaś w całym kuplecie zachodzą wyłącznie przednutki tylko zdwojone. Wobec pominięcia tej sprawy przez autorkę „Melodyki Chopina" przedwcześnie byłoby wysnuwać wniosek, że przednutki zharmonizowane są cechą charakterystyczną wczesnego twórczego okresu Chopina; sprawa pozostaje otwarta.

Pod względem harmonicznym zasługuje na uwagę rzadziej spotykany wariant akordu chopinowskiego; powstaje on wtedy, gdy zamienna seksta przeskakuje nie do oktawy toniki, ale do kwinty" [25]) (t. 67—68 i 75—76):



Drugą cechą harmoniczną jest ta, że kuplet kończy się na dominancie *(B^7)* swej tonacji dominantowej *(Es-dur)*, więc moduluje. Podobnie było i w Rondzie op. 1 (według mojej analizy tego kupletu) jak również w wariacyjnym *da Capo* kupletu Ronda-Krakowiaka, a nie było w rondach mazurowych i na 2 fortepiany. Pod tym

---

24) Wójcik-Keuprulian, Op. cit. str. 206
25) Bronarski, Op. cit. str. 108

więc względem nie znajdujemy u Chopina jakiegoś ustalonego schematu.

Akompaniamentem całego kupletu — z wyjątkiem poprzednika części drugiej — jest wyżej omówiona figura (p. przykl. na str. 42); trwa ona stale przez sześć taktów, a zmienia się w takcie siódmym i ósmym, zachowując jednak swą postać rytmiczną, zarówno w ostatnich taktach, jak i we wspomnianym poprzedniku. Zachodzi więc w niej coś z elementów ostinata, które jednak istotnego *ostinata* nie tworzą.

Ł ą c z n i k II-gi (t. 93—168) jest w pierwszych ośmiu taktach (w tonacji *Es-dur)* zaśpiewem po kuplecie: powtarza on dalej przeniesioną do sopranu figurę akompaniamentu kupletu i pod koniec moduluje z powrotem do *As-dur*, to jest do tonacji kupletu. W tej tonacji pozostaje łącznik przez 16 taktów, poczem moduluje do *f*, *g*, *a*, *B*, *Es*, *Des*, *C*, *B*, *A*, *G*; *f* i ustala się na dłuższy czas w *es;* wreszcie przez dominantę *Es* przygotowuje powrót refrenu. Tuż przed jego wejściem zjawia się jeszcze opadająca (w głosie dolnym) gama chromatyczna (t. 162—166) od des^2 do f^1 i dwa ostatnie takty łącznika, zaczerpnięte z Introdukcji wprowadzają tu refren tak jak go wprowadziły po Introdukcji. Wspomniana chromatyczna gama jest na przemian podstawą akordów dominantowo septymowych i czterodźwięków septymowych zmniejszonych. „Chromatyczny szereg — pisze B r o n a r s k i [26]) — w którym przy przetrzymywaniu pewnych tonów następują na przemian akordy zmniejszonej septymy i dominantowo septymowe, znajdujemy w Rondzie op. 16 przed drugim refrenem: szereg akordów zmniejszonej septymy z opóźnieniami".

Jak wspomnieliśmy wyżej, B r o n a r s k i ze względu na to, iż łącznik pozostaje z początku przez dłuższy czas w tonacji kupletu, uważa, że ta część łącznika „tworzy pewnego rodzaju postludium po kuplecie" [27]). Nie podzielam tego zdania. Postludium, czy jak to nazwałem — zaśpiewem, jest tylko ośmiotakt w tonacji *Es*. Natomiast partia *As-dur* nie może nim być dlatego, że odrazu przerabia motyw refrenu, który zapewne na pierwszy rzut oka jest niewyraźny, a jednak w takcie 5 (t. 105) wybija się już wyraźnie; porównawszy zaś go z pierwszym, widzi się od razu, że istotnie od początku łącznika zjawia się w nim motyw refrenu. Po tych szesnastu

---

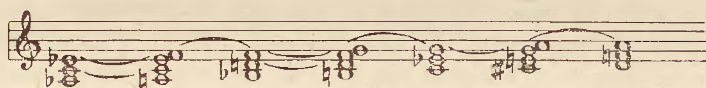
[26]) Op. cit. str. 254
[27]) Tamże. str. 336

taktach As-dur, z chwilą gdy rozpoczynają się modulacje, zauważamy w motywice ślady drugiej części refrenu, więc łącznik przerabia istotnie tematy refrenu. Wreszcie po ich wyczerpaniu pojawia się w taktach 136—141 cząstka Introdukcji.

Drugi refren skrócony do 16-tu taktów (t. 169—184) i trzeci łącznik (t. 185—212) jako drobna odmiana pierwszego, wraz z drugim kupletem (t. 213—244) zostały już wyżej omówione.

Łącznik czwarty (t. 244—308).

Pierwsze jego ośm taktów powtórzone z łącznika drugiego, są jak i tamte, zaśpiewem po kuplecie. Właściwy łącznik czwarty jest łącznikiem całkowicie samodzielnym. Rozwija się, jak to jest zresztą często u Chopina, z dwutaktów powtarzanych lub przenoszonych na inne stopnie. Początkowo zjawia się melodyka chromatyczna (t. 253—266), potem z rozłożonych akordów (od t. 267, a właściwie od 269). Od tego mniej więcej miejsca, a raczej nieco wcześniej, bo od t. 261 pojawiają się więcej interesujące szczegóły harmoniczne. Więc od t. 261—266 mamy modulację chromatyczną:[28]) as^{+} — f^{7} — b^{+} — g^{7} — c^{-} — a^{7} — d^{-}, której połączenia akordów występują grupami w sekwencjach:



Po tonice *d* przez dominantę septymową zjawia się *E-dur*, po czym *f-moll* i *Des-dur*. Z tego *Des-dur* poprzez akord *fis-a-c-es* osiąga Chopin trójdźwięk g^{+}. Trafnie wytłumaczył to i dalsze podobne akordy Bronarski[29]), pisząc: „W Rondo *Es-dur*, w przejściu po drugim kuplecie *B-dur* do ostatniego refrenu zasługują na uwagę dość częste u Chopina akordy poboczne, wciskające się między IV^{n} i V. Są to zwykle akordy zmniejszonej septymy, rozwiązujące się do akordu dominanty, a będące niczym innym jak alterowaną formą S^{7}, zatem tylko pewną odmianą akordu neapolitańskiego, który jest również formą subdominanty. Po dwukrotnym powtórzeniu tego przez sekwencję, rozwija się dalszych sześć taktów na pedale *f* — dominanta *B-dur*, t. 283—288, po czym „wznoszący się szereg akordów zmniejszonej septymy na nucie organowej *f*, tłumaczy

[28]) Tamże, str. 232
[29]) Tamże, str. 82

się jako akord VII^7 w *B-dur* [30]), powtórzony w różnych położeniach przy wypełnieniu skoków akordami zmniejszonej septymy ubocznymi". Wreszcie motyw ronda w tonacji *F-dur* (t. 297—300) i w tonacji *B-dur* (t. 301—304), więc w tonacji dominanty wtrąconej i w tonacji samej dominanty — a w końcu cztery takty z Introdukcji (t. 305—308) przygotowują trzecie wejście refrenu. Ten ostatni refren (t. 336) powtarza tylko główną część refrenów poprzednich, ale ją rozszerza na końcu sekwencją modulującą.

Długa koda łączy w sobie następujący materiał:

a) motyw refrenu kilkakrotnie powracający (t. 329, 355, 385);

b) motyw akompaniamentu do kupletu (t. 337—342);

c) materiał z łącznika drugiego (t. 353—354 = 107—108);

d) sekwencję chromatyczną (t. 343—345);

e) kilka innych progresji, wreszcie (od t. 393) materiał, który tak charakteryzuje Bronarski [31]): „Niektóre zwroty w Schuberta Impromptu op. 90, nr. 2 (takt 3—4) można uważać za stadium przygotowawcze do chopinowskich pasażów, np. w Rondo op. 16, t. 25 od końca".

Ostatnie rondo Chopina przynosi pewne nowe szczegóły w stosunku do tego, co zauważyliśmy w rondach poprzednich.

1. W budowie formy dwuczęściowej refrenu i kupletu jest tą nowością poprzednik drugiej ich części: nie szukając nowego materiału dla zbudowania cząstki *b* (w formie *a+a+b+a)* tworzy ją Chopin progresyjnie z motywu zaczerpniętego z *a*. Tak jest w kuplecie. W refrenie natomiast jest tu progresja z materiału istotnie nowego, więc w refrenie odpowiada jej symbol *b*.

2. Zebranie materiału ronda w kodzie, co w Rondzie Mazurowym zachodziło w ostatnim łączniku.

3. Zwroty w kodzie według Bronarskiego, mające pewną analogię z Schubertem, są obok powyższego nowego sposobu budowania refrenu i kupletu dalszym dowodem na to, że pewien dystans dzieli to rondo od poprzednich, bo zdaje się jednak, że Schuberta poznał Chopin nieco później niż Cramera, Humlów, Fieldów, a nawet Webera. To też przeciw dotychczasowym twierdzeniom, że i to rondo powstało w Warszawie, skłaniam się raczej do poglądu Henri Bidou, wypowiadającego się niedwuznacznie za powstaniem tego

---

30) Tamże, str. 248

31) Op. cit. str. 410

ronda w okresie drugiego pobytu Chopina we Wiedniu: „C'est une oeuvre... dans le style, que Chopin amait à l'époque de son second séjour à Vienne". Natomiast do estetyzującej oceny wartości tego dzieła przez dotychczasowych jego badaczy nie mam nic do dodania. Bo takie zdania, jak „rondo wesołe nie bez powabu", „raczej ładne niż poetyczne", „zawierające niewątpliwie masę pięknych miejsc, ale nic takiego, czegoby się nie znalazło w innych dziełach Chopina we więcej interesującej postaci" — są ogólnikami nic właściwie nie mówiącymi, choć im też niczego zarzucić nie można. Można więc powiedzieć otwarcie: robota mistrzowska, dokonana jednak w chwili, gdy Chopinowi nie dopisywała glębsza inspiracja. Natomiast uwaga: „die langsame Einleitung ist ganz und gar nicht Chopinsch" — jest dla Leichtentritta kompromitująca, zaś tegoż zarzut o rozwlekłości ronda jest zarzutem względnym, bo jeżeli sam temat naczelny nie zainteresuje, a może istotnie nie zainteresować, to oczywiście i cale rondo nie będzie przedstawiało „wartości". Ale rozwlekłe ono nie jest, boć przecież jest ono rondem pośrednim między Opus 1 i 75 a Op. 5 i 14: liczy 417, a z introdukcją 468 taktów, więc o jeden takt mniej niż Rondo Mazurowe. Poszczególne zaś jego cząstki są symetrycznie rozdzielone, a chyba jedynie koda zbierająca materiał z całego ronda jest nieco wydłużona.

ROZDZIAŁ V

Zakończenie

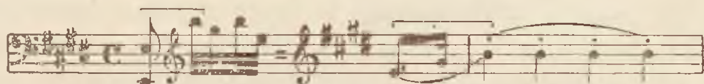
Gdy z poprzednich czterech rozdziałów zbieramy razem to wszystko, co nas tam zastanowiło, to przekonywujemy się, że studium nad rondami Chopina przynosi pokaźną ilość ważnych spostrzeżeń. Dotyczą one nie tyle rozwoju, ile stopniowego dojrzewania i pogłębiania się Chopina jako twórcy, podobnie zresztą jak w tym okresie swego życia dojrzewał szybko młodzieniec, przekształcający się w mężczyznę. Świadczą one ponadto o jego indywidualności czy oryginalności w rozbudowywaniu dzieł muzycznych, a zauważamy to w dziełach, które lub których część określa się czasem zbyt pochopnie jako dzieła „nie chopinowskie".

I. Spostrzeżenia nasze — jak już zauważyłem — mniej dotyczą rozwoju Chopina jako twórcy, bo jest i pozostanie prawdą, znaną zresztą, to co w lapidarne zdanie ujął Leichtentritt[1]) pisząc: „Der 15-jährige Komponist schreibt wie ein alter Praktikus.... schreibt ein Werk, das den besten Stücken von — tu w miejsce Hummla i Fielda, których dla porównania dobiera Leichtentritt, wstawilibyśmy chętniej słowa — „allen seinen Zeitgenossen ebenbürtig ist". O rozwoju jest istotnie nie wiele do zauważenia. Jedyną bodaj nieporadnością Chopina-młodzieńca jest czasem wadliwe, jak to zauważył Bronarski, rozplanowanie modulacji. Spostrzega się to w Polonezie *b-moll* (z r. 1826), spostrzega w Rondzie op. 73. Wyraźnie zaś stopniowo się dokonywujący rozwój Chopina śledzić możemy na budowie wstępów. W rondach mamy pod tym względem do porównania tylko dwa wstępy, owe właśnie, które starsi badacze uznali za niczym nie związane z rondami, tj. wstęp do op. 73 i do op. 16. A jednak są tam ślady usiłowania ze strony Chopina powiązania tych wstępów z rondami. W pierwszym jest ów końcowy motyw z długą apodżiaturą. Jego cząstka ostatnia zachodzi w rondzie przy pojawianiu się refrenu. Jest to bardzo nieznaczne, można by nawet powiedzieć „naiwne" powiązanie ronda ze wstępem; jest tak nieznaczne, że i po mojej analizie może ktoś (na upartego) twierdzić dalej, iż związku między tym wstępem a rondem nie ma; niemniej jednak widzę tu usiłowanie Chopina do skojarzenia tego wstępu z następującym po nim rondem. Niewielki krok dalej robi Chopin we wstępie op. 16, w owym wstępie, który według spostrzeżenia Bronarskiego swym nastrojem tak świetnie przygotowuje rondo, ale materialnie jest jeszcze z rondem luźnie złączony. Bo związek materialny dostrzegamy wyraźnie tylko w jego taktach końcowych (t. 45, 47, 50—51), które w rondzie wracają w t. 167—168 i w t. 301—308. I znowu może ktoś powiedzieć: te takty nie są już właściwie wstępem, bo są przejściem ze wstępu do ronda, łącznikiem między Introdukcją a Rondem. Ale właśnie o to nam idzie: o wykazanie, że w pierwszych wstępach umie Chopin dać tylko takie a nie inne, głębsze powiązanie wstępu z dziełem. Lecz tu, co prawda, znajdzie się i ślad owego głębszego: takty 37—39 Introdukcji powtarzają się w drugim łączniku Ronda w taktach 130—141. Podobnie jak ze wstępami do rond, ma się rzecz ze wstępami do młodzieńczych Wariacji Chopina. Wykazała Wójcik-

---

[1]) Chopin, str. 34

Keuprulianowa[2]) — całkowicie zgadzam się z jej wywodami — że mimo na pozór braku cytatów (braku istotnie dosłownych cytatów) z tematu w Introdukcji, można się doszukać związku między tematem a Introdukcją w opadającym motywie tercji, względnie kwarty (i w innych przez nią omówionych szczegółach). Dodałbym tylko do jej wywodów to jeszcze, że już na samym wstępie Introdukcji między toniką w basie a początkiem biegnika w sopranie pojawia się związek Introdukcji z tematem Wariacji. Nato-



miast dziś, po moich analizach nie podzieliłbym zdania: „Trudno byłoby rozstrzygać kwestię sięgającą w głąb zagadnień twórczości muzycznej, czy owe wyżej wskazane związki introdukcji z tematem, ledwie tylko się zaznaczające, są wynikiem świadomej woli twórczej kompozytora, czy też źródło swe mają w podświadomych procesach twórczych. Ich charakter przemawiałby raczej za drugim przypuszczeniem“ [3]). Sądzę, że i autorka przechyliłaby się na mą stronę; bo i bez teoretycznych studiów wiedział o tym Chopin, że wstęp jest na to, by przygotował pojawienie się tematu, czy ronda czy czegokolwiek, co ma po temacie nastąpić; a przygotować coś można tylko przez jakiś związek czynności przygotowawczej z tym, co po niej nastąpi. Więc wszystkie omówione wstępy komponował Chopin z myślą o ich związku z dziełami, a dalszy wstęp: Introdukcja do Wariacji op. 2, wyzyskuje już w całej pełni materiał tematu wariacyjnego i pod tym względem jest najdalej posuniętym wstępem między wstępami tu omówionymi (ale czyż w tym nie znajdziemy przypadkiem dowodu, że Rondo op. 73 jest wcześniejsze od Wariacji op. 2, które powstać mogły z końcem roku 1827, a najpóźniej na przełomie 1827 na 1828?).

Najprędzej, jeśli o rozwój Chopina idzie, opanował Chopin sposób posługiwania się stopniem II. Ale tu wkraczamy już właściwie w dziedzinę dojrzewania, pogłębiania się Chopina jako twórcy.

---

[2]) Wariacje i technika wariacyjna Chopina, Kwart. Muz. rok 1931, z 12—13, str. 283

[3]) Wójcik-Keuprulian, Wariacje. str. 384

4

II. W posługiwaniu się stopniem II oraz tonacją stopnia II. możemy śledzić również pewne stadia.

W kompozycjach o wielkich rozmiarach, tj. w tych, które Chopin zaczął oznaczać cyframi opusowymi, bierze go Chopin pod uwagę najpierw przy planie modulacyjnym całego dzieła (Rondo op. 1), ale nie przychodzi mu na myśl, czy też nie podsuwa mu się możność wyzyskania tego stopnia przy budowie zamkniętych w sobie cząstek dzieła, jakimi są w rondach refreny i kuplety, a poza rondami wszelkie kompozycje małe o formie dwu- i trzyczęściowej. Równocześnie, czy może nawet wcześniej — jeżeli Wariacje powstały prędzej niż Rondo op. 1 — stosuje Chopin transpozycję tematu do stopnia II we wstępach, tj. w tych drobnych utworach, które są wolne od prawideł zwartych form dwu- i trzyczęściowej, a mają formę swobodną, improwizacyjną. Należą tu dwa wstępy Chopina: Introdukcja do Wariacji na temat szwajcarski i Introdukcja do Ronda na dwa fortepiany.

Obydwa te sposoby są łatwe; drugi był nawet dosyć pospolity w muzyce, natomiast pierwszy zastosowany w Rondo op. 1, był niezwykły i świadczył istotnie o pewnej „rewolucyjności" Chopina. Dopiero po tym stadium spotykamy stopień II, już jako tonację stopnia drugiego, zastosowany przy budowie form dwuczęściowych. Należą tu: kuplet Ronda Mazurowego, refren Krakowiaka i mazurek ze wstępu tegoż Krakowiaka. Z Ronda Mazurowego nie zostały jeszcze wysnute z tej budowy dalsze konsekwencje. Stopień drugi nie pojawia się tu wybitniej poza kupletem. Natomiast w Krakowiaku opanowuje on całą kompozycję, bo po refrenie (z tą swoją cząstką charakterystyczną, to jest tonacją *g-moll* w poprzedniku części drugiej) następuje *Tutti* z takimż zboczeniem do *g-moll*. W pierwszym łączniku jest cała środkowa partia, licząca taktów 33 również w tonacji *g-moll*. W partii kupletu wahającego się między *d* i *F* ma oczywiście i następująca po nim pierwsza część łącznika, jako tonacje przeważające: najpierw *d-moll*, potem *a-moll* z drobnymi tylko zboczeniami do *g-moll*, druga zaś jest polem dla szybko następujących po sobie, licznych modulacji. Z powrotem refrenu wraca znaczenie *g-moll*, które pod koniec łącznika przygotowuje powrót refrenu w tonacji: *g—B*. Tu pojawiające się w toku kupletu *Tutti* ma oczywiście tonację *B-dur* z epizodami *g-moll*. Po tym wszystkim następuje łącznik czwarty znowu w *g-moll*, aż dopiero Koda wyjaśnia podstawową tonację dzieła *F-dur* (a i tu w partii polifonizującej tej Kody nie brak zboczeń do *g-moll*). Czyż wobec

tego niesłusznie określiliśmy to jako zabarwianie tonacji durowej tonacją mollową II stopnia? Oczywiście dalsze badania muszą pójść w kierunku, czy i ile jest podobnych utworów Chopina.

Dalszym objawem dojrzewania i pogłębiania się Chopina, jako twórcy, to stopniowy sposób opanowywania i zużytkowania przez niego całego materiału kompozycji pod koniec rond. Zauważyliśmy to w Rondzie Mazurowym i Rondzie op. 16. W pierwszym zebrał cały materiał w ostatnim łączniku, w drugim nawet dopiero w obszernej, ponad osiemdziesiąt taktów liczącej Kodzie. Jest to, obok dowodu na pogłębianie się Chopina, zarazem dowód, że Chopin nie miesza formy rondowej z formą sonatową; nie w trzecim łączniku, tj. po powtórnym powrocie refrenu przystępuje Chopin do „przerabiania" tematów ronda — co by się równało przeróbce sonatowej, jeno pod sam koniec dzieła zbiera i gromadzi fragmenty ze wszystkich tematów: tam kondensuje cały materiał, pokazuje go we fragmentach raz jeszcze i kończy dzieło.

Dalszą cechą rond Chopina jest przejrzystość ich budowy. Wskazaliśmy dostatecznie na to, że łatwo wyróżnić koniec refrenu i początek łącznika i podobnie koniec kupletu i początek następującego po nim łącznika. Dopiero w drugiej części ronda stara się Chopin (nieraz bardzo pomysłowo, jak np. w Rondzie op. 73) zacierać te granice. Zmiana ruchu potrzebna dla ożywiania kompozycji i stopniowania jej nastroju jest zarazem tym środkiem rozpoznawczym.

Poza tym do drobniejszych zdobyczy niniejszej pracy należy:

1) Zwrócenie uwagi na metryczne cechy wstępów Op. 1 i Op. 16.

2) Wykrycie istotnej formy kupletu w Op. 1.

3) Wykrycie formy wstępu w Op. 73 i śladów związku jego z rondem.

4) Dorzucenie do cennej analizy wstępu Op. 16, dokonanej przez Bronarskiego, dowodów na materialny również związek tego wstępu z rondem.

5) Wykrycie istotnego stanu rzeczy w drugim łączniku Op. 16 (operuje on motywami refrenu, więc mimo wspólnej tonacji z kupletem nie może być zaśpiewem po kuplecie).

6) Wskazanie na związek między łącznikiem Op. 14 a Etiudą *C-dur* Op. 10 nr. 1.

III. Obok powyższych wyników pozytywnych daję kilka innych, które mogą być przedmiotem dyskusji. Mogą do nich należeć:

4*

1) Nowy pogląd na sprawę formy Ronda op. 1 (fantazja).

2) Podanie w wątpliwość twierdzenia, że Rondo op. 73 miało pierwotnie postać kompozycji na jeden fortepian.

3) W związku z moim poglądem, że Chopin początkowo przywiązywał wagę do dzieł o klasycznej formie i im tylko nadawał cyfry opusowe, pozostaje pogląd na chronologię dziel Chopina, która by tak sie przedstawiała:

a) Rondo Op. 1, rok 1825

b) i *c)* Ronda op. 5 i op. 73, z których jedno powstało już w roku 1826, a drugie w roku 1827

d) Wariacje op. 2, koniec roku 1827 lub na przełomie 1827 na 28. Dalsze daty są już wiadome, więc następują teraz: Sonata op. 4, Trio op. 8 (wykończone w roku 1829) i Krakowiak op. 14.

Do tego czasu, tj. aż po rok 1829, a może do samego końca pobytu swego w Warszawie, nie oznaczał Chopin cyfrą opusową mazurków i polonezów, choć je komponował i przed swym Op. 1 i w ciągu wszystkich dalszych powyższych swoich prac. W otoczeniu muzyków i szkoły ulegał widocznie przesądowi czy sugestii, że „wielką muzyką“, muzyką godną rejestrowania są formy klasyczne: rondo, wariacja, sonata i oczywiście trio, kwartet, symfonia koncert, opera, oratorium, msza. Kiedy i gdzie uświadomił sobie, że w dorobku swoim obok koncertów największą wartość mają jego mazurki zebrane później w opusy 6 i 7 — nie jest wiadomem. Czy stało się to już w Warszawie, czy dopiero w Paryżu, gdzie te dzieła wydano.

Do powyższego muszę jeszcze wskazać tematy, domagające się rychłego opracowania. Należą tu: konieczność uzupełnienia pracy Wójcik-Keuprulianowej o melodyce Chopina (przednutka jako zastępstwo funkcji, która musiała wypaść; rola przednutek podwojonych wzgl. potrojonych, czyli zharmonizowanych); konieczność zajęcia się rychłego formami Chopina w myśl spostrzeżenia Leichtentritta, iż one na to w szczególnej mierze zasługują (że przypomnę tylko formę *A B a)*.

IV. Mimo tego szeregu zdobyczy nie taję wcale braków w mej pracy. Zaznaczyłem już w przedmowie, że i niniejszej pracy nie uważam za ostatnie słowo o Rondach Chopina. Pierwszym wcale poważnym brakiem, jaki się zresztą odczuwa u nas już od chwili, gdy w Polsce zaczęła się rozwijać muzykologia, a teraz odczuwa się go coraz naglej, to sprawa rzekomych czy rzeczywistych wpły-

wów na Chopina czy to Cramera czy Hummla, Fielda, Webera, może nawet Schuberta i operowej muzyki włoskiej. Z powodu nie uwzględnienia tych wpływów, które jeśli były, to dotyczyły przede wszystkim Koncertów i Rond (więc jednego z tematów mej pracy) może mnie spotkać zarzut. Na to odpowiadam: wszelkie dorywcze wyławiania analogii u Hummla itd. i na ich podstawie wykazywania wpływów na Chopina nie doprowadzi ani do pełnych, ani nawet do pewnych rezultatów; to też tylko poszczególne tematy w rodzaju „Cramer a Chopin", „Hummel a Chopin" itd., mogą dać pełne wyniki. Ale takie tematy będą osobnymi, może w niejednym wypadku obszernymi pracami; dlatego sądzę, że w ich braku można prace dotyczące dzieł Chopina, przedstawiać w takim stanie, w jakim dziś je przedstawić można.

ŹRÓDŁA MUZYCZNE I BIBLIOGRAFIA

Barbag Seweryn: Studium o pieśniach Chopina, Lwów, 1927. — Beethoven Ludwig, van: Sonaten, Ed. Schlesinger. — Bidou Henri: Chopin, Paris, 1928 (wyd. II). — Bronarski Ludwik: Anonimowe ronda Chopina. „Kwartalnik muzyczny", Warszawa, 1931, z 12—13. — Bronarski Ludwik: Harmonika Chopina, Warszawa, 1935. — Chopin Fr.: Pianoforte Werke, Breitkopf u. Haertel. — Chopin Fr.: Oeuvres de Piano, Jean Kleczyński. — Chopin Fr.: Mazurkas, Edition Peters. — Chopin Fr.: Nocturnes. Edition Peters. — Chrzanowski Witold: Ronda Fryderyka Chopina, odbitka z „Archiwum Tow. Nauk. we Lwowie", Dział I, t. I, z 3. — Huneker James: Chopin, München, 1921. — Jachimecki Zdzisław: Fryderyk Chopin, Kraków, 1927. — Karasowski Maurycy: Fryderyk Chopin, Życie, listy, dzieła, Warszawa, 1882. — Leichtentritt Hugo: Frederic Chopin, Berlin, 1905. — Leichtentritt Hugo: Analyse von Chopins Klavierwerken, t. II, Berlin, 1921. — Leichtentritt Hugo: Musikalische Formenlehre, wyd. III, Lipsk, 1927. — Mierczyński Stanisław: Muzyka Podhala, Lwów, 1930. — Mozart W. A.: Sonaten, Ed. Peters. — Mozart W. A.: Don Juan, Klavierauszug, U. E. — Niecks Fr.: Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker, t. I—II, Lipsk. 1890. — Opieński Henryk: Listy Fryderyka Chopina, zebrał... Warszawa, 1938. — Opieński Henryk: Frederic Chopin Lettres recueillies par H. Opieński et traduites par Stephane Danysz, Paris, b. r. — Opieński Henryk:

Chopin, wyd. II. Lwów, 1925. — Ottich Maria: Chopins Klavierornamentik, Wolfenbüttel u. Berlin 1938. — Schumann Robert: Klavier-Werke, B. V Ed. Peters. — Schumann Robert: Sonatinen Album, B. I, Ed. Peters. — Weissmann Adolf: Chopin, Berlin, 1912. — Wiehmayer Theodor: Musikalische Formenlehre in Analysen I, Magdeburg, 1927. — Wójcikówna Bronisława: Problem formy w muzyce romantycznej, Monografia zbiorowa pt. Romantyzm w muzyce, Warszawa, b. r. — Wójcik-Keuprulian Br.: Melodyka Chopina, Lwów, 1930. — Wójcik-Keuprulian Br.: O trioli w mazurkach Chopina, „Księga Pamiątkowa ku czci prof. Dr Adolfa Chybińskiego", Kraków, 1930. — Wójcik-Keuprulian Br.: Wariacje i technika wariacyjna Chopina, „Kwartalnik muzyczny", Warszawa, 1931, z. 12—13.

DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa)

STUDIA NAD TWÓRCZOŚCIĄ K. SZYMANOWSKIEGO

Część trzecia (1937)

Chóralne pieśni kurpiowskie

Muzyka ludowa jako siła zapładniająca oddziaływuje na przestrzeni historycznej bez przerwy. Jedynie tylko tu i ówdzie dadzą się zauważyć różnice w natężeniu tego oddziaływania, uzależnione od stylu i nastawienia duchowego danej epoki. O niespożytej i wiecznie młodej sile muzyki ludowej świadczy fakt, że zawsze po okresie świadomego odwracania się od niej tym gwałtowniej zaznacza się zwrot w jej stronę. I dziś nie brak dowodów na zainteresowanie się muzyką ludową. Nie chodzi tu już wyłącznie tylko o zużytkowanie jej czynników melodycznych czy rytmicznych, lecz w ogóle o głębokie wniknięcie w prasiły etniczne, w ich niespożyte wartości, w ich życiodajne soki dla przyszłości. Zrozumiałą jest rzeczą, dlaczego Szymanowski w swym ostatnim okresie twórczości zwrócił się w stronę tego kierunku, który wychodził raczej od Bartoka i Strawińskiego, niż od reprezentanta techniki 12-tonowej. Powody te są dla nas zbyt jasne, żebyśmy musieli specjalnie na nie zwracać uwagę.

Bezpośrednie i najwymowniejsze zbliżenie w stronę muzyki ludowej następuje wówczas, gdy kompozytor sięga do jej żywego materiału. Najprostszym objawem tego są opracowania pieśni ludowych. Biorąc pod uwagę jakość środków technicznych, zużytkowanych przy tego rodzaju opracowaniach, spotykamy się z całą skalą interpretacji ludowego materiału muzycznego, której rozpiętość zamknięta jest z jednej strony prostymi, bezpretensjonalnymi harmonizacjami, z drugiej zaś utworami, gdzie melodia ludowa staje się źródłem, z którego kompozytor czerpie swe pomysły dla budowy zamkniętego w sobie utworu artystycznego, działającego obok

swej ludowości również wartościami indywidualnie muzycznymi. W melodii ludowej znajdują się bowiem ukryte siły, które przy opracowaniach tylko wtedy ukazują swe prawdziwe oblicze, gdy kompozytor dzięki swej wiedzy, dotyczącej zarówno rzemiosła kompozytorskiego jak i rzetelnej znajomości muzyki ludowej, oraz szczerego, niesfałszowanego jej odczuwania, zdoła je odkryć, uwypuklić i nadać im prawdziwego i właściwego znaczenia i blasku. Na podłożu pieśni ludowej siły te i wartości nie tkwią tylko w samej melodii, lecz również w tekście, który razem z melodią tworzy integralną, nierozerwalną całość, będącą wyrazem jak najbardziej idealnej jedności tych dwóch, wzajemnie dopełniających się, współczynników. Cały ten kompleks już w ustach ludu posiada cechy nadzwyczaj jednolitego organizmu z wyraźnym uwypukleniem swych właściwości melodycznych i formalnych a nawet i harmonicznych. Szczególnie w tym ostatnim wypadku wychodzą na jaw przy opracowaniach wielkie trudności, bowiem wskutek nieodpowiedniego ujęcia harmonicznego melodii ludowej mogą być łatwo zatarte i zniekształcone jej cechy. Jak długo muzyka artystyczna opierała się wyłącznie tylko na klasycznym systemie harmonicznym, niebezpieczeństwo w tym względzie groziło stale. Dopiero z biegiem czasu, kiedy to nastąpił zdecydowany zwrot od systemu klasycznego, odkryto właściwe sposoby harmonizacji pieśni ludowych. Nie stało się to jednak na gruncie muzyki niemieckiej, lecz na północy (Norwegia) i wschodzie (Rosja), a także na południu (Hiszpania). Inna rzecz, że odkrycie to nie było wynikiem poczynań kompozytorskich wyłącznie tylko w zakresie samej harmoniki. W rzeczywistości nowy sposób ujmowania harmonicznego pokazała sama muzyka ludowa, jej specyficzne zwroty melodyczne, sprzeciwiające się stereotypowym odniesieniom funkcyjnym, jej heterofoniczne właściwości. Nie można jednak zaprzeczyć, że istnieje bardzo dużo melodii ludowych, którym odpowiada harmonizacja w sensie klasycznym. Są to melodie durowe i mollowe. A jednak nie można jeszcze z całą stanowczością twierdzić, że najwłaściwszym i nieodzownym środkiem ich opracowania jest harmonika funkcyjna. Dowodem na to są liczne średniowieczne melodie durowe i mollowe, którym zupełnie dobrze odpowiada także odmienna szata harmoniczna. Zwracamy dlatego na ten szczegół uwagę, ponieważ i Szymanowski niektóre melodie tego rodzaju ujmuje harmonicznie często inaczej, nie zacierając zupełnie ich charakteru ludowego.

Chóralne pieśni kurpiowskie Karola Szymanowskiego należą do najbardziej idealnego typu opracowania artystycznego, gdzie dzięki wysnuwaniu tych możliwości, które kryje w sobie pieśń ludowa oraz dzięki zastosowaniu kunsztownych środków technicznych, powstały doskonałe utwory artystyczne. Wszelkich zaś odchyleń od pierwotnego ujęcia, zachodzących w toku opracowania, nie należy pojmować w sensie istotnych zmian, lecz konsekwentnej dalszej rozbudowy materiału folklorystycznego. Rozbudowa ta dotyczy w pierwszym rzędzie melodyki i formy; harmonika zaś, jakkolwiek odgrywa rolę zasadniczą, okazuje się jako dalsza projekcja sił tektonicznych tworu ludowego. Wszystkie te współczynniki pozostają względem siebie w ścisłej zależności i równowadze, tak jak to ma miejsce w utworach artystycznych. Pierwsze zagadnienie, które narzuca się nam przy rozpatrywaniu pieśni kurpiowskich Szymanowskiego, dotyczy jakościowego ustosunkowania się i uporządkowania poszczególnych pieśni w jego zbiorze. Wiadomą bowiem jest rzeczą, że w zbiorach opracowań pieśni ludowych rzadko spotykamy się ze świadomym dążeniem w kierunku osiągnięcia tych właściwości, które posiada cykl oparty chociażby jedynie na uszeregowaniu. U Szymanowskiego jest inaczej — co więcej, cykl jego pieśni kurpiowskich posiada cechy organizmu, jednoczącego w sobie 6 pieśni weselnych. Wprawdzie sposób uporządkowania tych pieśni nie pokrywa się w zupełności z następstwem czynności obrzędowych, jednak Szymanowski nie miał na celu przedstawienia toku tych czynności, a jedynie chodziło mu o objęcie tego, co mogłoby nas wprowadzić w ogólną atmosferę życia Kurpiów. Pierwsza pieśń „Hej, wółki moje“ wprowadza nas w krajobraz Puszczy Kurpiowskiej z jej lasami, borami, piaskami i rozległymi łąkami, której rzewna melodia jest prawdziwym jego obliczem. Z drugą pieśnią „A chtóz tam puka“ wchodzimy już w życie duchowe Kurpia, w jego głęboką wiarę w życie pozagrobowe przodków, spoczywających w „żółtym piaseczku“ wśród „zielonej murawy“, w tej ziemi, do której jest on tak fanatycznie przywiązany. Religijność Kurpiów znajduje swój wyraz w następnej pieśni „Niech Jezus Chrystus bandzie pochwaluny“. Z innej strony poznajemy Kurpia w pieśni „Bzicem kunia“, dotyczącej tego szczegółu obrzędowego, kiedy to drużbowie chwytają oporną pannę młodą, wynoszą na brykę i jadą co sił, celem dokonania aktu ślubnego. Stary ten zwyczaj, poza swymi właściwościami obrzędowymi, po-

siada głębsze znaczenie, albowiem idzie tu o pośpiech w tworzeniu nowej rodziny, tej głównej podstawy zdrowego społeczeństwa. Pojmując tę sprawę w powyższym znaczeniu, zauważamy jak wielkie i spontaniczne siły życiowe tętnią w sercach naszego ludu. A jednak niesprzyjające warunki wywierają swe piętno na jego duszy. W rozbrzmiewającej skolei pieśni: „Wyrzundzaj sie dziwce moje“ odbija się nie tylko żal za domem rodzinnym, lecz również i przyszłe troski, które przynosi wraz z sobą walka o byt. Troski nie nowe, bo trawiące każde pokolenie i dlatego związane zostały ze spoglądającą w przeszłość archaiczną, pentatoniczną melodią. Że Kurp wychodził z tej walki zwycięsko, i że śmiało stawia jej swe czoło, dowodzi ostatnia pieśń „Panie muzykancie, prosim zagrać walca“, gdzie odzwierciedla się wola do życia, jego głęboka wiara w przyszłość. Obok powyższych podstaw ogólnego charakteru, o organicznym ujęciu cyklicznym decydują również czynniki muzyczne.

Melodyka

Sprawa rozprzestrzenienia się linii melodycznej, wychodzącej z podstawy ludowej już z natury rzeczy nie nastręcza żadnych trudności przy prostych harmonizacjach, bowiem pierwotna postać melodii ludowej pozostaje tam przeważnie niezmieniona. Natomiast kunsztowne środki techniczne, jakie są używane przy opracowaniu artystycznym, sprowadzają niekiedy kompozytora na drogę odstępstw od pierwotnego ujęcia melodycznego. Oczywiście, że odstępstwa te muszą być uzasadnione i nie mogą iść daleko, żeby zatracał się związek z pierwowzorem lub powodował zmianę charakteru ludowego melodii. Najprostszym odstępstwem, zachodzącym podczas rozprzestrzenienia się linii, są interpolacje, stosowane, jak to dowodzi „Niech Jezus Chrystus bandzie pochwaluny“, u Szymanowskiego z reguły pomiędzy zdaniami melodii ludowej. Wpływają one na zmianę toku linii jedynie ze stanowiska formy utworu, a nie dotyczą właściwej struktury melodycznej, wobec czego znaczenie ich jest drugorzędne.

Z uwagi na miejsce, w którym zachodzą właściwe odchylenia od melodii ludowej, pieśni kurpiowskie Szymanowskiego możemy podzielić na dwie kategorie: 1. gdzie odchylenia stosowane są dopiero w toku utworu, tzn. przy dalszych zwrotkach, 2. gdzie pojawiają się już od samego początku pieśni. Do pierwszej kategorii należą pieśni

„H e j, w ó ł k i m o j e“ oraz „W y r z u n d z a j s i e, d z i w c e m o j e“. Żeby dobrze zdać sobie sprawę z odchyleń, zachodzących w dalszych częściach pierwszej pieśni, zestawimy obydwa ujęcia obok siebie:

PRZYKŁAD 1

Postać ludowa [1]). Zwrotka II

Wy- sła na po-le. u - sta-ła w do - le, pod ja - wo - - rań - - - - - - kiem

i wyglun-da - - ła swo-ji-go Ja - - siu la, z chtóry stro-ny przy- ja - dzie.

Ujęcie Szymanowskiego. Zwrotka II

Wy - sta na po - le u - sta - ta w do - le pod ja - wo -

i wy - glun

ran - kiem i wy - glun - da - da - ta swo -

ji go Ja - siu - la, z chtó-ry stro - ny przy - ja - dzie.

i wy - glun-da - ta swo-ji - go Ja - siu - la z chtóry strony przyja - dzie.

Odstępstwa te dotyczą w pierwszym rzędzie rozmiarów i właściwości tonacyjnych. Rozmiary zostały bowiem powiększone wskutek powtórzenia, którego struktura nie jest zupełnie prosta; zostało ono wprowadzone już po pierwszej części melodii, wobec czego część ta pojawiła się dwukrotnie, podczas gdy część druga tylko jeden raz.

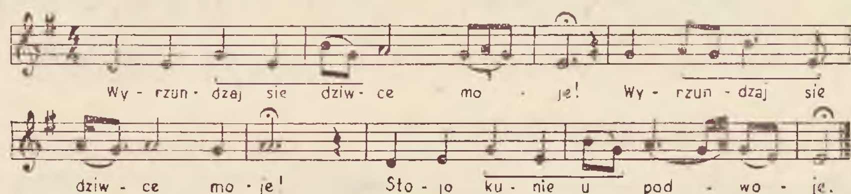
---

[1]) Por. Ks. Władysław S k i e r k o w s k i, Puszcza Kurpiowska w pieśni. Część I, Płock 1928, str. 39

Równolegle z tym uległ rozbudowaniu przebieg tonacyjny, dzięki zmienności w następstwie różnych tonacyj. I chociaż na przestrzeni D-dur zauważamy (nieznaczne zresztą) odstępstwa od pierwotnej struktury interwałowej, to jednak melodia na całej przestrzeni zachowuje swój charakter pierwotny.

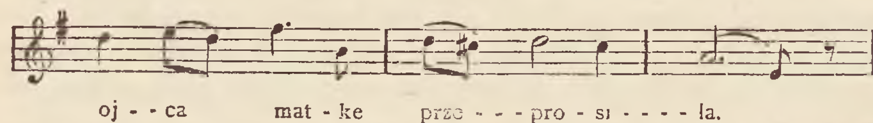
Przekształcenia zachodzące w pieśni „W y r z u n d z a j s i e d z i w c e m o j e" są jeszcze bardziej charakterystyczne. Jej melodia, wykazująca strukturę pentatoniczno-anhemitoniczną, ulega już znacznemu rozbudowaniu z chwilą wprowadzenia kroków półtonowych. Kwestię, czy odstępstwa tego rodzaju są uzasadnione, może rozstrzygnąć budowa samej melodii [2]):

PRZYKŁAD 2



Gdy wyeliminujemy początkowy dźwięk „d", zauważamy, że główne punkty melodii pozostają do siebie w stosunku kwartowym (kwintowym); ponadto możemy dopatrzeć się tu późniejszych już wpływów, o czym świadczy tendencja do trójdźwiękowości. Przy opracowaniu harmonicznym powyższe szczegóły mogą uprawniać kompozytora do stosowania środków, wykraczających już poza czysto pentatoniczne ujęcie dźwiękowe, wskutek czego pojawiają się kroki interwałowe przełamujące z miejsca bezpółtonowość. Przełamanie to miało właśnie ten skutek, że struktura innych głosów zaczęła oddziaływać w czasie przebiegu utworu na melodię ludową i doprowadziła do odstępstw, które zauważamy zaraz w drugiej zwrotce:

PRZYKŁAD 3



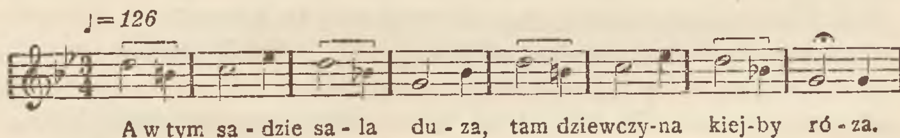
---

[2]) op. cit str. 23

A jednak Szymanowski, dokonując tego znacznego odstępstwa, nie wprowadził do pieśni elementu obcego, bowiem zwrot d^2-cis^2-a^1 należy do typowych cech melodii nie tylko kurpiowskich, ale w ogóle polskich.

Przyczyny odchyleń, występujących już od samego początku pieśni, tkwią w strukturze jej ludowej postaci, w ustosunkowaniu się innych głosów do melodii ludowej, a niekiedy nawet i w treści tekstu słownego. Już w pierwszym zdaniu melodii z pieśni „A chtóz tam puka" zwracają na siebie uwagę nie tyle wydłużenia rytmiczne, które przy opracowaniach należą do częstych zjawisk, ile raczej zmiany w rozłożonym trójdźwięku i w zwrocie kadencyjnym. Wprowadzone tam przeciwstawienie tercji małej i wielkiej nie należy uważać za zwykłą dowolność. Sukcesywne następstwo różnych teorii jest związane z właściwościami pieśni kurpiowskich, o czym świadczy następujący przykład z pieśni „A w tym sadzie"[3]):

PRZYKŁAD 4



A więc wskazane odstępstwo okazuje się jedynie rozbudowaniem prostego zdania, opartego na prostym powtórzeniu fraz, w miarę tych możliwości, które dają pieśni kurpiowskie wzięte jako całość. Podobnie i stosowany przez Szymanowskiego zwrot kadencyjny, oparty na postępie sekundy małej i tercji wielkiej, spotykamy w pieśniach kurpiowskich bardzo często. Zachodząca w drugiej części melodii „A chtóz tam puka" transpozycja odcinka na słowach „runcki załamala", ma na celu rozwinięcie łuku melodyjnego. Temu odcinkowi, posiadającemu w ustach ludu nowsze oblicze, nadaje Szymanowski (wzorując się na starych melodiach kurpiowskich) bardziej archaiczny charakter, dzięki wprowadzeniu następstwa tercji małej i sekundy wielkiej.

Wskazane powyżej szczegóły nie wyczerpują jeszcze wszystkich przeistoczeń, dokonanych przez Szymanowskiego w interesują-

---

[3]) Ks. Wł. Skierkowski, op. cit. część II, zeszyt 1, str. 23

cej nas melodii ludowej. Największe odchylenie dotyczy ujęcia tonacyjnego, albowiem pierwotna melodia durowa przeistoczyła się u niego w twór, który w pierwszej swej części nosi cechy mollowe, w drugiej zaś dorycke. Lecz i w tym przypadku nie postępuje kompozytor dowolnie. Ta zmiana pozostaje w ścislej łączności z treścią tekstu słownego. Melodia pieśni „A chtóz tam puka" występuje z tekstem słownym dostosowanym do tych okoliczności obrzędu weselnego, kiedy rodzice panny młodej jeszcze żyją [4]). Wprawdzie i tekst drugi, który wybrał Szymanowski, śpiewa lud z tą samą melodią, jednak ze względu na wręcz odmienną jego treść, dotyczącą śmierci matki panny młodej, uważał za stosowne dokonać pewnych modyfikacji, które by wpłynęły na zmianę nastroju. A że przy tym posłużył się środkami, tkwiącymi głęboko w właściwościach pieśni kurpiowskich, uchronił się przed użyciem elementów obcych, nie odpowiadających tej pieśni.

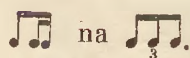
Przy użyciu transpozycji nie ogranicza się Szymanowski tylko do krótkich odcinków, lecz przenosi na inny stopień również całe zdania. Zauważamy to w „Panie muzykancie prosim zagrać walca", gdzie druga część melodii nie utrzymuje się na pierwotnym poziomie, ulegając w poszczególnych częściach utworu transpozycji (w pierwszych dwóch częściach o tercję małą i kwartę czystą w górę, w części trzeciej o tercję małą w dół). Jakkolwiek wskutek tego powstają odchylenia interwałowe w rozmieszczeniu półtonów, to jednak zmianie nie ulega rysunek linii melodycznej, a jedynie zostaje tylko uplastyczniona gra sił, zachodząca pomiędzy poprzednikiem a następnikiem. Obydwa te współczynniki w swej postaci ludowej, obracając się wyłącznie tylko koło jednego ośrodka dźwiękowego, ukrywają niejako swą energię kinetyczną (potrzebną do rozwijania szerszych łuków), która wychodzi dobrze na jaw, dopiero dzięki zastosowanej transpozycji, tworząc pomiędzy nimi związek zależnościowy już wyższej kategorii, nacechowany wielką dozą napięcia. Siła tego napięcia nie jest jednakowa podczas całego przebiegu utworu, ulegając stałemu potęgowaniu. Najwymowniej występuje to w trzeciej części pieśni, gdzie oddziaływuje ona na rozmieszczenie półtonów nie tylko w następniku, ale również w poprzedniku.

Największa różnorodność w jakości odchyleń panuje w pieśni „Bzicem kunia". Pod względem technicznym nie spotykamy się

---

[4]) Ks. Wł. Skierkowski, op. cit. część I, str. 28—29

tu z zupełnie nowymi szczegółami; dotyczą one bowiem rytmiki, struktury interwałowej i umiejscowienia motywów. Z przekształceń rytmicznych stosuje Szymanowski powiększenie wartości pierwszego motywu melodii, z którym to szczegółem zapoznaliśmy się już w pieśni „A c h t ó z t a m p u k a“, oraz zmianę rytmu

 W rozbudowaniu melodii ludowej nie wprowadza kompozytor nowych motywów, lecz niekiedy umiejscawia je inaczej, transponując na inny stopień. W naszym przypadku transpozycja ta dotyczy z reguły tylko jednego motywu, a powstałe wskutek niej zmiany interwałowe nie odnoszą się do jego struktury, lecz do odległości zachodzącej pomiędzy różnymi motywami. Spomiędzy innych zmian interwałowych spotykamy przekształcenie sekundy małej na wielką i odwrotnie. Ze stanowiska tonacyjnego nie pozostaje to wprawdzie bez znaczenia, jednak ze względu na nowe środki harmoniczne i strukturę tonalną sprawy te nie odgrywają roli zasadniczej. Szymanowski bardzo rzadko posługuje się zdobnictwem melodii. Wyjątek stanowi druga fraza melodii „B z i c e m k u n i a“. Wynika to oczywiście z dążenia w kierunku ominięcia prostego powtórzenia, zachodzącego w pierwotnej jego postaci. W związku ze struktura linii melodycznej godnym zanotowania jest fakt, że przy pierwszym pojawieniu się melodii ludowej występuje ona w całości — i to w takim ujęciu formalnym, jakie widzimy u ludu. W dalszym zaś przebiegu stosowane są powtórzenia ostatniego zdania lub opuszczona jest ostatnia fraza, a na jej miejscu pojawia się ostatni motyw frazy poprzedniej w augmentacji.

Harmonika

Przy interpretacji harmonicznej pieśni kurpiowskich stosuje Szymanowski różne środki, z których jedne tkwią jeszcze w systemie funkcyjnym, inne zaś należą już do zdobyczy nowszych i najnowszych. Ta wielka rozpiętość skali harmonicznej pozostaje w związku z właściwościami melodii ludowych, skłaniającymi kompozytora do odpowiedniego ich traktowania harmonicznego. Że w tym względzie nie idzie Szymanowski po linii najmniejszego oporu i że harmonie jego czerpią swe siły z ducha melodii — dowodzi to początkowy odcinek z pieśni „H e j w ó ł k i m o j e“:

PRZYKŁAD 5, t. 1—4

Lento assai

SOPR. Hej, wół- ki mo - je ta lar ki mo - je!

ALT Hej, wół - ki mo je ———

W swej jednogłosowej postaci melodia powyższego przykładu wykazuje tendencję do następstwa: $D^{+} + T\, D_{+}\, D^{+}$. Szymanowski nie kładzie jednak specjalnej wagi na podkreślenie tego następstwa, przeciwnie, wprowadza takie opracowanie, które raczej wskazuje na odwracanie się od ujmowania funkcyjnego. Szczególnie interesujące są dwa ostatnie akordy, tzn. trójdźwięk eliptyczny i mollowy. Jakkolwiek ten pierwszy występuje na słabej części taktu, to jednak w żaden sposób nie można by zaprzeczyć, że spełnia on bardzo ważną rolę, będąc właściwym miejscem odprężenia napięcia, powstałego wskutek chromatycznego postępu 1 altu. Stąd więc wniosek, że skojarzenia harmoniczne, które go poprzedzają, mają na celu potęgowanie napięcia. Wobec tego zrozumiałą jest rzeczą, że gdyby chodziło o zastosowanie postępów, wyznaczonych przez samą melodię, nie mogłoby być mowy o ciągłej linii napięcia, gdyż już w takcie 2, wskutek podkreślenia toniki nastąpiłoby załamanie. Tymczasem Szymanowski postępuje wręcz odwrotnie. Stosując postęp chromatyczny, zaciera zupełnie tonikę w t. 2, a raz wytknięty tok głosu altowego decyduje już o dalszych skojarzeniach, spomiędzy których nabiera specyficznego wyrazu połączenie w t. 3. Zwracamy przede wszystkim uwagę na ustosunkowanie się głosów altowych. Zachodzący tam bowiem krok sekundy małej i kwarty czystej w dół przy równoczesnym wykorzystaniu eliptycznego trójdźwięku, należy do nadzwyczaj udanych i zarazem pomysłowych połączeń z ostatniego okresu twórczości Szymanowskiego. W bardziej plastyczny sposób występuje ono w drugiej pieśni kurpiowskiej „A chtóz tam puka“,

PRZYKŁAD 6

gdzie akord zachodzący przed trójdźwiękiem eliptycznym jest trójdźwiękiem durowym. Pomimo różnicy w jakości samych akordów poprzedzających trójdźwięk eliptyczny nie można zaprzeczyć, że w tych wypadkach przejawia się wspólna zasada konstrukcyjna, tzn. krok sekundy małej i kwarty czystej. Ponieważ podobne zespolenie jest używane przez Szymanowskiego w zakończeniach fraz i ustępów, przeto stanowi to dowód, że rzeczywiście trójdźwięk eliptyczny nabiera tu wyrazu stanowczego odprężenia i jako taki wybija się spośród otaczających go akordów. W naszym przypadku, gdzie tok melodii domaga się jeszcze innych następstw, stopień jego wyrazistości jest oczywiście mniejszy, niż miałby np. w kadencji. Szymanowski zastosował tam trójdźwięk mollowy, pozostający do trójdźwięku eliptycznego w stosunku sąsiedztwa. Ten szczęśliwy wybór nie tylko nie osłabił działania omówionego akordu, ale pogłębił jeszcze bardziej archaiczny charakter połączenia. W ten więc sposób dawna melodia weselna nabrała swoistego, obrzędowego charakteru.

Gdy rozpatrujemy następnik przedstawionej melodii, zauważamy, że mimo występującej na jego początku toniki, przejście z poprzednika jest nadzwyczaj łagodne i naturalne. Zawdzięczać to należy prowadzeniu głosów, podobnie jak w t. 3—4. Wprawdzie funkcje toniki i dominanty górnej występują w następniku zupełnie wyraźnie, jednak na skutek użycia mollowej dominanty dolnej, samo jego zakończenie wykazuje rodzaj kadencji zwodniczej. Czynność tę uzasadnia dopiero harmonika drugiego zdania melodii. Dzięki wprowadzeniu mollowej formy dominanty dolnej zostaje otwarta bezpośrednia droga do równoimiennej tonacji mollowej, którą zestawia kompozytor z tonacją zasadniczą. W drugim bowiem zdaniu sopran pozostaje w tonacji B-dur, podczas gdy tenor i alt podkreślają zupełnie jasno b-moll. Dopiero w zakończeniu jednoczą się wszystkie głosy w identycznym trybie, prowadząc do kadencji autentycznej.

Biorąc pod uwagę sam kościec budowy harmonicznej zwrotki pierwszej pieśni „Hej, wółki moje", zauważamy stosunkowo dość prostą budowę. Wyjątek stanowi tylko następnik pierwszego zdania z podkreśleniem na swym początku toniki oraz funkcji dolno-dominantowej w zakończeniu. Lecz wobec tego, że reszta czę-

ści zajmuje bezwzględną większość w rozmiarach, supremacja dominanty górnej jest aż nadto widoczna.

Druga zwrotka omawianej pieśni posiada odmienną strukturę harmoniczną. Wprowadzenie melodii ludowej w głosie altowym musiało wpłynąć na zmianę tonacji, a nawet i na sposób opracowania harmonicznego:

PRZYKŁAD 7, t. 15—18

Trzy głosy niższe tworzą tu tonacyjnie jednolitą całość, aczkolwiek sama faktura harmoniczna jest daleka od założeń klasycznych, na co wskazują paralelizmy oraz jakość odniesień funkcyjnych. Występująca w głosach dolnych dominanta górna zostaje zamglona głosem sopranowym, a zachodzący tam dźwięk *dis*² nadaje skojarzeniu znamiona bitonalne. Z powodu braku jasnego zaakcentowania odmiennej tonacji w sopranie, w rzeczywistości jest to tylko pseudobitonalność. Tego rodzaju „bitonalność" ma za zadanie przytłumić działanie odnośnej funkcji i wprowadzić nowe oświetlenie kolorystyczne.

Podobnie, jak w przedstawionym odcinku po dominancie górnej następowała dominanta dolna, tak i w dalszym toku utworu to samo następstwo pojawia się dwukrotnie. Najciekawsze jest jednak skojarzenie zespalające w sobie obie dominanty oraz prymę dominanty górnej z dominantą akordu prowadzącego toniki:

PRZYKŁAD 8, 21—24

W ten sposób na pierwotnej dominancie układa Szymanowski inne harmonie, zyskując z jednej strony dobrą podstawęześrodkowującą, z drugiej zaś większą zmienność w połączeniach. A jednak w tych wypadkach bynajmniej nie zrywa z funkcyjnym ujmowaniem. Nowością, która szczególnie silnie się przejawia, jest tylko zamglenie wyrazistości funkcyjnej. Na podstawie dotychczasowych naszych rozważań zamglenie to dokonuje się: 1. przez wprowadzenie zwrotów melodycznych zawierających dźwięki nierodzime danej tonacji, 2. przez użycie nut stałych, należących do harmonii, których punkt odniesienia leży na innej płaszczyźnie.

Dzięki wprowadzeniu stosunku dominanty górnej do toniki, rozpatrywany przykład, mimo swej skomplikowanej struktury, posiada postać najbardziej zbliżoną do istotnej treści harmonicznej melodii ludowej. Zmiana, która nastąpiła przy tej sposobności, dotyczy trybu, tzn. zastosowania tonacji mollowej. Tonacja ta występuje w tenorze i sopranie, które to głosy wzajemnie się imitują i zwolna prowadzą tok wszystkich głosów do tonacji zasadniczej. Samo sprowadzenie jest nadzwyczaj łagodne, co zawdzięczać należy zastosowaniu dźwięków prowadzących, dozwalających na osiągnięcie prymy dominanty górnej tonacji zasadniczej (B-dur).

Przy opracowaniach pieśni ludowych często środki skromne są bardziej przekonywujące od skomplikowanych i wyszukanych. Ich prostota, czerpiąca swe uzasadnienie z melodii ludowej, a objawiająca się zazwyczaj w ograniczeniu zmienności następstw harmonicznych, musi w imię ogólnych praw harmonicznych kłaść szczególny nacisk na zwartość swych postępów. Bardzo pouczający przykład w tym względzie stanowi początek pieśni „A c h t ó z t a m p u k a".

PRZYKŁAD 9, t. 1—5

Przeciwstawione sobie partie głosów męskich i żeńskich nie tworzą niezależnych od siebie organizmów, lecz są związane ze sobą pokrewieństwem melodycznym i identycznym nastawieniem harmonicznym. Zwrot melodyczny, pojawiający się w tenorze, jest bowiem zaczerpnięty z linii melodycznej sopranu, tzn. z melodii ludowej, a cała uwaga harmoniczna w obydwóch partiach skupia się na zestawieniu akordów *(d+f+a) (cs+g+b)*. W partii głosów żeńskich postęp ten uległ jedynie rozbudowaniu przy pomocy nuty stałej oraz wtrącenia współbrzmienia e^1+cis^2, będącego częścią składową dominanty górnej. Funkcyjnie przebieg ten ma zupełnie prostą postać, składając się z następstwa: t o n i k a — a k o r d n e a p o l i t a ń s k i *) — d o m i n a n t a g ó r n a — t o n i k a, a więc zachodzi tu modyfikacja prostego zwrotu kadencyjnego przy pomocy akordu neapolitańskiego, użytego zamiast dominanty dolnej. Prze-

---

*) Rozszerzam tu pojęcie akordu neapolitańskiego, z uwagi na oszczędność miejsca, aby nie wprowadzać określenia „trójdźwięk prowadzący mollowego wyznacznika funkcji dominanty dolnej".

prowadzenie techniczne tych postępów opiera się na tej samej zasadzie, z którą zapoznaliśmy się już w poprzedniej pieśni, mianowicie na postępach chromatycznych jednego głosu, opartego o stałą podstawę. W związku ze znaczeniem akordu neapolitańskiego nadmienić należy, że w dalszym toku pieśni „A chtóz tam puka" (t. 20) tworzy on bardzo piękny zwrot kadencyjny z wyraźną przewagą funkcji dolno-dominantowych. W ogóle w pieśniach kurpiowskich posługuje się Szymanowski akordem neapolitańskim dość często, przy czym zawarte w tym akordzie możliwości konstrukcyjne sprowadzają go niekiedy — jak się o tym jeszcze przekonamy — do bardzo pomysłowych skojarzeń. Zestawienie akordu neapolitańskiego z toniką eliptyczną jest wymarzonym zwrotem kadencyjnym dla tych melodii, które posiadają w swym zakończeniu opadający krok kwarty czystej. Nie jest to jednakże jedyny sposób harmonizacji tego kroku. Jak dowodzi odcinek na słowach „o moja córusiu", z cytowanej pieśni, ujmuje go Szymanowski inaczej, wprowadzając na obydwóch jego dźwiękach równoległe trójdźwięki eliptyczne.

Struktura zdania a nawet okresu w melodiach kurpiowskich opiera się często na powtórzeniu materiału motywicznego jednej frazy przez drugą. Szymanowskiemu daje to sposobność do poczynań konstrukcyjnych, które bądź to skupiają w sobie cechy charakterystyczne dla pieśni kurpiowskich, podkreślając zasadę powtórzenia, bądź stają się dogodną podstawą dla wysnuwania zawartych w nich możliwości harmonicznych. W pieśni „Niech Jezus Chrystus bandzie pochwaluny" powstaje dzięki temu gradacja, która paraliżuje czynnik powtórzenia, a pierwotny rozłam fraz zostaje spojony ciągłością harmoniczną opracowania:

PRZYKŁAD 10

Lento molto tranquillo

W niniejszej pieśni zwraca jeszcze na siebie uwagę harmonizacja, będąca niejako zaprzeczeniem cech tonacyjnych melodii ludowej. W ustach ludu melodia ta posiada postać durową, podczas gdy Szymanowski przyodziewa ją w mollową szatę harmoniczną; zwłaszcza początkowe postępy akordów bez wahania odnosimy do *b-moll*. Porównując harmonikę kompozytora z domniemaną strukturą harmoniczną, którą wyznacza jednogłosowa postać melodii, zauważymy, że Szymanowski nie skorzystał w całej pełni z jej pierwotnych cech harmonicznych, lecz wprowadził n o w e. Chodziło mu o pogłębienie wyrazu religijnego pieśni i dlatego w pierwszym rzędzie posługuje się trójdźwiękami. Wspomniane wyżej stopniowanie jest rezultatem pochodu sekundowego głosu basowego, na

którym w coraz to wyższych rejestrach układają się trójdźwięki. Znaczną rolę odgrywają tu paralelizmy, aczkolwiek stosowane są także połączenia, które również dobrze mogłyby znaleźć się na gruncie harmoniki klasycznej. Przebieg harmoniczny pierwszego zdania pieśni prowadzi od pełnej czterogłosowości w kierunku stopniowego zmniejszania ilości realnych głosów, tak że w końcu głosy schodzą się na unisonie.

Podobnie i w drugiej części melodii harmonizacja operuje środkami zakrywającymi istotne cechy tonacyjne. Zwrot kadencyjny, chociaż mógłby sprowadzić cały przebieg do toniki w jej postaci zasadniczej, jest jednak tak traktowany, że (naskutek zwodniczego rozwiązania penultimy) powstaje skojarzenie o obliczu nowoczesnym (t. 10—12). Z kolei (t. 11) widzimy następstwo, które w odniesieniu do *Des-dur* składa się z akordu neapolitańskiego dominanty górnej oraz akordu dominantowo-nonowego. Działanie tych akordów paraliżuje skojarzenie *(A+e) + (des'+es'=as)* będące pozornie niejako wychyleniem z pierwotnego obiegu tonalnego. Powtarzamy „pozornie", ponieważ skojarzenie to pozostaje w związku z poprzedzającym je połączeniem. Przychodzi tu bowiem do znaczenia konstrukcja dźwiękowa, którą dziś nazywamy popularnie poliharmoniczną, a w naszym przypadku polega ona na zespoleniu niekompletnego akordu dominantowo-tonicznego *des' + (es'+as')* z eliptyczną dominantą górną akordu neapolitańskiego: *A+e*.

Dużo kunsztownych skojarzeń nowszych czasów można wytłumaczyć przy pomocy akordu neapolitańskiego. Akord ten, pozostający do toniki w stosunku sąsiedztwa półtonowego, prowadzi do takich układów, których części składowe są półtonowymi przesunięciami. W pieśni „N i e c h J e z u s C h r y s t u s" tło harmoniczne nie tylko tworzy dominanta górna akordu neapolitańskiego, lecz nawet i on sam w postaci zasadniczej (t. 17—18). Dla uniknięcia ostrego brzmienia nie stosuje wówczas kompozytor toniki lub jej paraleli, lecz dominantę górną drugiego stopnia. Następstwo, jakie zauważamy przy tej sposobności w głosach środkowych, opiera się na poznanych już zasadach w porzednich pieśniach, tzn. na postępie chromatycznym. Ze względu na swoje krótkie rozmiary mają one znaczenie epizodyczne. Większą natomiast rolę odgrywają postępy diatoniczne, które w zakończeniach fraz są funkcyjnie zupełnie jasne. Podobnie jak na początku pieśni, w dalszym jej przebiegu występuje również piękna gradacja, aczkolwiek bas nie postępuje

konsekwentnie krokami sekundowymi w obranym kierunku, lecz do swego celu idzie drogą falistą.

Omówiony powyżej zwrot kadencyjny harmonizuje Szymanowski jeszcze w inny sposób, wprowadzając po akordzie neapolitańskim tonikę, durową dominantę dolną do dominanty dolnej oraz paralelę eliptyczną dominanty dolnej, po czym następuje opisane poliharmoniczne skojarzenie zwodnicze. Najbardziej charakterystyczne w całym tym pochodzie jest następstwo akordów kwartsekstowych, które tworzą pierwsze trzy akordy. Wprawdzie dziś nie są one czymś nowym, gdyż wszystkie możliwości, jakie przedstawiają, zostały już zużyte, jednak ze względu na sam materiał, z którym mamy do czynienia, jest to szczegół ważny, albowiem dowodzi, jak szeroką skalę środków technicznych stosuje Szymanowski przy opracowaniu pieśni ludowych.

Również i koda niniejszej pieśni opiera się na strukturze poliharmonicznej, biorącej swój początek od oddziaływania akordu neapolitańskiego. Bardzo ciekawa w tym przypadku jest podwójna nuta stała w basie, oparta na eliptycznej dominancie dolnej. Ona to wskazuje, jakie możliwości konstrukcyjne wykrył Szymanowski w kadencji plagalnej. A więc na podłożu dominanty dolnej umiejscowił jej funkcje pochodne w postaci akordu neapolitańskiego i jego dominanty górnej.

Jakkolwiek sama melodia pieśni „Bzicem kunia" w takiej postaci, jak ją przedstawia Szymanowski, wykazuje cechy raczej miksolidyjskie niż durowe, to jednak samo ujęcie harmoniczne — jak o tym świadczą zakończenia zdań — przenosi punkt tonikalny w stronę tonacji durowej. Miejsca, w których interpretacja w sensie funkcyjnym miałaby rację bytu, nie są zbyt liczne i zupełnie czyste z powodu przenikania ich czynnikami poliharmonicznymi. W związku z częściami, gdzie przychodzą do znaczenia następstwa o cechach funkcyjnych, należy zwrócić uwagę na dwa szczegóły: 1. przenikanie się zmienników, 2. upraszczanie pierwotnego skomplikowania. Przenikanie się zmienników zachodzi przy funkcji dominanty górnej, a technicznie przedstawia się w ten sposób, że w akordzie ją wyznaczającym występują sukcesywnie tercje o różnych wielkościach. Ma to oczywiście głębsze podłoże, tkwiące we właściwościach melodii kurpiowskich, gdzie właśnie zauważamy następstwa, oparte na jakościowej zmienności interwału tercji.

Upraszczanie natomiast skomplikowania harmonicznego następuje na drodze zupełnie prostej: Szymanowski eliminuje w takich wypadkach tylko dźwięki powodujące skojarzenie poliharmoniczne. W pieśni „B z i c e m k u n i a“ przeważają elementy czysto brzmieniowe, występujące najplastyczniej w drugim i trzecim pojawieniu się melodii ludowej. Cały materiał został tam sprowadzony do pewnych punktów centralnych, występujących pod postacią nuty stałej lub specyficznego, stale powtarzającego się zespolenia dźwiękowego jednego głosu, na którym opierają się głosy inne. Tonacja melodii ludowej nie posiada już w tym wypadku absolutnej siły tonalnej, lecz zostaje zepchnięta do roli współczynnika tonalnego, współdziałającego z innymi czynnikami. Głosy kontrapunktujące nie krępują się (do pewnej miary) cechami tonacyjnymi melodii ludowej, tworząc w stosunku do niej skojarzenia bimodalne. Wszystkie głosy łączą się w jeden organizm o jednolitym obliczu tonalnym, bowiem właściwości tonacyjne jednego głosu nie są już w stanie opanować sytuacji i tylko z innymi głosami stają się współczynnikami nowej tonalności. Czysto brzmieniowe nastawienie kompozytora znalazło najwymowniejszy swój wyraz w kanonicznym przeprowadzeniu melodii ludowej przez tenor i sopran w trzeciej części pieśni. Jest to jakby nawiązanie do najpierwotniejszej techniki kanonicznej, kiedy kanon wyrastał jeszcze z założeń czysto brzmieniowych.

Słuchając wiejskiego zespołu instrumentalnego, przygrywającego do tańca, zauważamy małą zmienność następstw harmonicznych tak, iż utwór rozpada się zaledwie na kilka płaszczyzn dźwiękowych. Zachodzi tam przeważnie przeciwstawienie dwóch, niekiedy tylko więcej, harmonii, których następstwo powtarza się stale. W pieśni „P a n i e m u z y k a n c i e, p r o s i m z a g r a ć w a l c a“ nadzwyczaj trafnie uplastycznił Szymanowski powyższy sposób ujęcia harmonicznego. Następstwo płaszczyzn, chociaż w swej ilości ograniczone, nie dokonuje się u Szymanowskiego w ruchu wahadłowym, lecz wykazuje postępującą zmienność:

$$(A+e < E+H) — (D+a) — (Fis+cis) — (H+fis) — (g+a) — E$$

Jak wynika z powyższego zestawienia, uszeregowanie płaszczyzn nie jest dowolne, lecz kieruje się według najprostszych stosunków funkcyjnych. Wprawdzie podstawy te posiadają ze stanowiska to-

nalnego pierwszorzędne znaczenie, jednak do nich dołączają się jeszcze inne czynniki, składające się dopiero na całokształt struktury harmonicznej. Podstawa pierwsza, oparta na połączeniu akordów w stosunku dominantowym, a będąca trafną ilustracją basetli, tworzy tło, na którym głos altowy wprowadza wymianę głosów, do czego następnie dołącza się solowy tenor, wykonujący na przemian tylko dwa dźwięki. Ograniczony materiał w tenorze i w alcie — to również płaszczyzny o wyrazie czysto brzmieniowym, ułożone na fundamencie stałym. Interesujący jest tu fakt sukcesywnego nakładania się płaszczyzn (sukcesywna superpozycja płaszczyzn), w wyniku czego najpierw występuje sam fundament dźwiękowy, a następnie kolejno wstępuje alt i w końcu tenor. Jako uwieńczenie całości wchodzi dopiero melodia ludowa. I ona nie jest niczym innym jak linearnie rozprowadzonym kompleksem dźwiękowym, na co wskazuje nie tylko jej mała pojemność, ale przede wszystkim stałe obracanie się około tego samego ośrodka dźwiękowego, tzn. jej r o t a c y j n a s t r u k t u r a. Jak widzimy, tendencje czysto brzmieniowe przejawiają się w całym utworze, wciągając w orbitę swego działania nie tylko czynnik harmoniczny, ale i melodyczny.

Przy rozpatrywaniu niniejszego zagadnienia wyszliśmy od zasadniczej podstawy dźwiękowej i w końcu dopiero doszliśmy do melodii ludowej. Postępowanie takie pozostaje w związku z budową utworu a nawet z treścią tekstu słownego. Biorąc pod uwagę strukturę samej melodii, stwierdzamy, że to czysto brzmieniowe nastawienie nie płynęło tylko z jednego źródła. Stąd więc pochodzi nadzwyczajna i idealna łączność obydwóch współczynników pieśni, tzn. muzyki i tekstu. Opisana wyżej technika harmonicznego upostaciowania melodii, tkwiąca głęboko w praktyce muzycznej ludu, przyczynia się niemało do wykształcenia nowych czynników tonalnych, kładących specjalny nacisk naześrodkowanie energii na poszczególnych płaszczyznach. W „P a n i e m u z y k a n c i e“ możemy obserwować nie tylko przejawy samegoześrodkowania, ale nawet całą grę sił charakterystyczną dla nowego systemu tonalnego. Ponadto wskutek oddziaływania w niektórych miejscach jeszcze dawnych czynników (np. funkcyjnych), powstały ciekawe skojarzenia o wyrazie archaicznym, które dowodzą, że w niektórych wypadkach można p o g o d z i ć d a w n e ś r o d k i z n o w y m i. Szczegół ten występuje również i w innych utworach Szymanowskiego z ostatniego okresu jego twórczości.

Forma

Pieśń ludowa kryje w sobie wielkie możliwości kształtowania formalnego. Zawierając obydwa najważniejsze współczynniki pieśni, tzn. tekst i zespoloną z nim melodię, tworzy mocny fundament dla poczynań nad rozbudowaniem jej pierwotnego układu formalnego, nie stawiając w tym kierunku tak długo żadnych ograniczeń, jak długo kompozytor opiera się na jej materiale. Możliwości te wychodzą od prostej formy zwrotkowej i sięgają aż do granicy przekomponowania. Podkreślam „g r a n i c y", ponieważ rzetelne i prawdziwie wartościowe opracowania pieśni ludowych nie wchodzą w głąb formy przekomponowanej, prowadzącej już z natury rzeczy do zrywania z pierwotną podstawą ludową. Natomiast otwierają się nadzwyczaj bogate możliwości w dziedzinie z m i e n n e j f o r m y z w r o t k o w e j. Stąd więc nic dziwnego, że Szymanowski posłużył się właśnie tą formą, tworząc sześć kunsztownych ukształtowań, które r o z w i ą z u j ą c o r a z t o i n n e p r o b l e m y z w r o t k o w e j f o r m y z m i e n n e j. Wykorzystanie tekstu słownego przybiera u Szymanowskiego różne stopnie, co pozostaje w ścisłej zależności od struktury formalnej, którą przeznaczył dla danej pieśni. W dwóch tylko wypadkach („A chtóz tam puka" i „Bzicem kunia") zauważamy wykorzystanie wszystkich zwrotek śpiewanych przez lud. Reszta zaś ogranicza ilość zwrotek bądź to z powodu ich mnogości, bądź na skutek ich treści. Również następstwo poszczególnych zwrotek nie zawsze odpowiada ujęciu ludowemu; niekiedy dla osiągnięcia absolutnej zwartości formy, powtarza kompozytor przy końcu utworu zwrotkę początkową lub jej część.

Pomimo zastosowania tylko jednej zwrotki w pieśni „N i e c h J e z u s C h r y s t u s b a n d z i e p o c h w a l u n y", należy ona do zmiennej formy zwrotkowej. Jej rozprzestrzenienie dokonuje się u Szymanowskiego za pomocą kompletnego powtórzenia tekstu słownego zwrotki pierwszej oraz wykorzystania ponadto pierwszego jej wiersza w kodzie, przy czym przy każdorazowym pojawieniu się tekstu ulega zmianie opracowanie. Ze względu na to, że kompletny tekst niniejszej pieśni posiada dwie zwrotki[5]), zachodzi pytanie, dlaczego kompozytor dla niniejszego układu formalnego, wskazującego wyraźnie na dwuczęściowość, nie wykorzystał zwrotki drugiej. Nie trudno jest domyślić się, że przyczyna leży po stronie

[5]) Ks. Wł. Skierkowski, op. cit. część I, str. 50—51

samego *tekstu*, w *treści* zwrotki drugiej, bo skoro ona odpowiadałaby intencjom kompozytora, na pewno byłby ją uwzględnił. Istotnie, całą uwagę skoncentrował Szymanowski na tekst zwrotki pierwszej, zwłaszcza na jej początkowy wiersz „*Niech Jezus Chrystus bandzie pochwaluny*", będący dla ludu niegdyś prawie wyłączną formułką powitania. Chodziło mu bowiem o podkreślenie wyrazu uczucia religijnego ludu. W związku z tym utwór zakreśla łuk dynamiczny, wychodzący z pianissima i następnie wzbierający coraz bardziej na sile. Druga część pieśni, gdzie zachodzi powtórzenie tekstu słownego, staje się właśnie terenem największego spotęgowania dynamicznego (aż do ff). Dopiero w kodzie następuje znowu uspokojenie i pieśń milknie zwolna na początkowych słowach pieśni. Przeprowadzenie techniczne narastania siły nie ogranicza się wyłącznie do stopniowania dynamicznego, lecz wielką rolę odgrywa tu również dyspozycja głosów. Utwór rozpoczynają bowiem głosy męskie, do których kolejno dochodzi alt i sopran. Wszystkie głosy, zjednoczone dopiero w drugiej części utworu, tworzą wspaniałe „*tutti*", opierając się w niektórych miejscach na zdwojeniu głosów żeńskich męskimi. Pomiędzy obydwoma częściami pieśni a kodą zachodzą wstawki, niewykorzystujące tekstu, opierając się na samogłosce „A", które w wielkim stopniu przyczyniają się do jasności układu formalnego.

Muzyczną repetycję zwrotkową zachowuje Szymanowski — i to tylko połowicznie — jedynie w pieśni „*A chtóz tam puka*", gdzie pierwsze dwie zwrotki posiadają identyczne opracowanie muzyczne, trzecia zaś stanowi rzeczywisty kontrast do poprzednich. Pozostaje to w związku z *treścią* tekstu, mianowicie w pierwszych dwóch zwrotkach jest mowa o poszukiwaniu matki przez córkę, celem uproszenia błogosławieństwa przed ślubem, podczas gdy zwrotka trzecia ośpiewuje miejsce wiecznego spoczynku matki. W odpowiadającej jej części formy (*misterioso*) podziwiamy zespolenie dwóch światów, matki i córki, z czego pierwszy reprezentowany jest przez chór, który śpiewa tekst zwrotki trzeciej, drugi zaś przez solowy sopran, oparty na słowach zwrotki pierwszej. Jest to bardzo pomysłowe zastosowanie pewnego rodzaju nawrotu, dla urzeczywistnienia którego za skromne są środki poetyckie, a zastosować go można tylko przy współudziale muzyki — i to wielogłosowej.

Podczas gdy trzyczęściowa budowa omówionej pieśni odpowiadała ściśle ilości zwrotek, to w innych pieśniach kurpiowskich Szymanowskiego nie ma tej odpowiedniości. Opierają one bowiem swą

formę trzyczęściową na dwu- lub czterozwrotkowej podstawie tekstowej. Wobec takiego ujęcia formy przychodzą do znaczenia już bardziej skomplikowane twory, polegające bądź na rozłączaniu, bądź na koordynowaniu zwrotek w jedną całość objętą muzycznymi czynnikami formalnymi. W trzyczęściowej pieśni „Hej wółki moje", wykorzystującej tylko dwie zwrotki tekstu[6]), pierwsza zwrotka zachowuje na ogół formę ludową z nieznacznym odstępstwem, spowodowanym przez rozszerzenie pierwszego zdania, celem osiągnięcia symetryczności pomiędzy jej częściami oraz przygotowania dalszego przebiegu harmonicznego. Druga natomiast zwrotka została podzielona na dwie części formy muzycznej, co dokonało się przez wykorzystanie dla części środkowej trzech wierszy wraz z pierwszym zdaniem melodii i powtórzeniem jej poprzednika; część trzecia zaś opiera się na dwóch ostatnich wierszach i na następniku zdania pierwszego melodii, oraz na całym jej zdaniu drugim. Żeby uzmysłowić cały ten przebieg, przeciwstawimy budowę ludową formie Szymanowskiego [7]):

	ZWROTKA I	ZWROTKA II
LUD:	m + n + o + p A B A' C	q + r + s + t A B A' C
	ZWROTKA	ZWROTKA II
SZYMANOWSKI:	m + n + o + p A B A' C	q + r + s + t + s + t A B A B A' C
	CZĘŚĆ I	CZĘŚĆ II CZĘŚĆ III

Niniejsza pieśń jest charakterystyczna jeszcze przez to, że w ostatniej jej części zachodzi nawiązanie do opracowania początkowego. Kompozytor nie powtarza jednak dosłownie części pierwszej, lecz w skróceniu, tak że dopiero od następnika pierwszego zdania zaczyna się rzeczywisty powrót, podczas gdy poprzednik pozostaje w odmiennej tonacji i tworzy zarazem podstawę do stosowania środków polifonicznych, tzn. imitacji.

Obok powyżej opisanego sposobu kształtowania formy trzyczęściowej na podstawie dwuzwrotkowej, używa Szymanowski jeszcze innego, polegającego na utworzeniu podłoża tekstowego dla części trzeciej za pomocą zjednoczenia dwóch zwrotek poprzednich. Zjednoczenie to, zachodzące w pieśni „Bzicem ku-

[6]) Lud śpiewa 4 zwrotki, por. Ks. Wł. Skierkowski, op. cit. I, str. 39

[7]) Litery alfabetu łacińskiego oznaczają wiersze zwrotek, greckie zaś frazy melodii

nia", powstaje dzięki kumulacji symultatywnej, tzn. że tekst zwrotek poprzednich występuje tam równocześnie w poszczególnych glosach, w odróżnieniu od części poprzednich, gdzie umiejscowienie obydwóch zwrotek dokonuje się sukcesywnie, odpowiadając ściśle dyspozycji formalnej. Rozgraniczenie wszystkich części dokonuje kompozytor przy pomocy wstawek, podobnie jak to miało miejsce w „Niech Jezus Chrystus". Tym razem wstawki te nie rezygnują z tekstu, opierając się na słowach zwrotki pierwszej. Wszystkie części wykazują w opracowaniu pewne różnice, dotyczące umiejscowienia melodii ludowej, harmoniki i tempa. Na gruncie pieśni czterozwrotkowej, posługującej się układem trzyczęściowym, zachodzi zarówno rozbicie jak i skoordynowanie zwrotek. Zjawisko to, występujące w pieśni „Panie muzykancie, prosim zagrać walca"[8]), spowodowane jest pominięciem w drugiej części melodii zgłosek śpiewanych przez lud i podłożeniem tekstu, który otrzymuje kompozytor ze zjednoczenia pierwszego wiersza zwrotki pierwszej z pierwszym wierszem zwrotki drugiej, wskutek czego obydwie interesujące nas czynności techniczne schodzą się razem. Zespolenie to nie powoduje wydłużenia z uwagi na wspólność słów obydwóch wierszy, co zezwala na otrzymanie takiego podkładu tekstowego, który w zupełności odpowiada materiałowi muzycznemu. W drugiej części pieśni ogranicza się Szymanowski już tylko do zjednoczenia zwrotki trzeciej i czwartej, w części trzeciej zaś powraca do dwóch zwrotek początkowych, wykorzystując je kolejno, dzięki czemu zwrotka druga występuje w całości.

Najbardziej oryginalną jest interpretacja tekstu słownego w pieśni „Wyrzundzaj sie dziwce moje". Jako podstawę tekstową wykorzystał tam Szymanowski dwie i pół zwrotki[9]) poezji ludowej, sporządzając ciekawą formę trzyczęściową o bardzo jednolitej budowie dzięki zastosowaniu tekstu zwrotki pierwszej nie tylko podczas pierwszego wystąpienia melodii, ale i w dalszym ciągu utworu. W tym przebiegu, po pierwszym pojawieniu się zwrotki pierwszej, występuje w sopranie zwrotka druga. oraz połowa zwrotki trzeciej w innych głosach, a następnie zachodzi równocześnie przeciwstawienie zwrotek początkowych przy imitacyjnym ustosunkowaniu się głosów. Ponadto ciekawa jest modyfikacja powtórzeń podczas drugiego ujęcia melodii, mianowicie poprzednio sto-

---

[8]) W ustach ludu pieśń ta posiada 5 zwrotek, por. Ks. Skierkowski, op. cit. str. 22

[9]) Lud śpiewa 5 zwrotek, por. Ks. Skierkowski, op. cit. str. 25

sowane bezpośrednio powtórzenie pierwszego wiersza zostaje przeniesione tak, że zamiast

a a b
A B A

otrzymujemy

a b a
A B A

która to zmiana, jak wykazuje schemat, nie jest dowolna, lecz ściśle związana z budową melodii.

Faktura chóralna

Pieśni kurpiowskie napisał Szymanowski na chór mieszany *a cappella*, kładąc nacisk na kolorystykę brzmienia, przy czym posłużył się wielką mnogością środków, nie wychylając się jednak poza granice techniki wokalnej. Ze względu na jakość barwy głosów zasadniczych jest rzeczą zrozumiałą, że w wypadkach, gdy idzie o wydobycie barwy jaśniejszej, stosowane są głosy żeńskie, w przeciwnym zaś razie męskie. Natężenie odnośnej barwy zależy przede wszystkim od granic, w których poruszają się głosy, bowiem ze zwiększeniem wysokości barwa staje się jaśniejsza. Wpływa tu w wielkim stopniu umiejętność operowania głosem, co może zadecydować o jakości zabarwienia nawet i w wyższych rejestrach. Oczywiście, że w chórze, gdzie ma się do czynienia przeważnie z nieszkolonymi głosami, trudno byłoby stawiać zbyt wielkie wymagania w tym kierunku. Dlatego kompozytorzy, którym zależy na wydobyciu specjalnej barwy, już z góry przypisują wykonanie pewnych dźwięków tym głosom, które bez większego wysiłku mogą tego dokonać. Jakkolwiek głosy jednogatunkowe posiadają mały zakres kolorystyki, to jednak przy odpowiednim ich traktowaniu można wywołać pomysłowe i piękne efekty. Szymanowski, opracowując pieśni kurpiowskie na chór mieszany, nie miał specjalnego celu zajmować się tego rodzaju zagadnieniami. Pomimo to jesteśmy w możności wskazać na kilka jednorodzajowych zespoleń, wykazujących znaczne kontrasty kolorystyczne. Gdy porównamy zespół żeński z pieśni „Hej, wółki moje" (por. przykład 5) z tego samego rodzaju zespołem z pieśni „Wyrzundzaj sie dziwce moje" (t. 16—18), zauważamy odmienny przebieg w rozplanowaniu barwy. W pieśni pierwszej rozplanowanie to idzie w kierunku osiągnięcia kolorytu ciemniejszego na skutek opadania linii altu II. W pieśni drugiej natomiast

głos altowy, postępując do góry i schodząc się w końcu z sopranem na unisonie, osiąga rejestr, który dla niego już z natury związany jest z kolorytem jaśniejszym. Większe wycyzelowanie czynników dotyczących barwy zauważamy w zespołach męskich. Polega ono na wykorzystaniu specyficznego charakteru dźwięków odpowiedniego rejestru, jak też na odpowiednim zespoleniu głosów, których położenie pociąga za sobą zmianę zabarwienia. Już na pierwszy rzut oka zauważamy, że na początku pieśni „Niech Jezus Chrystus“ (por. przykład 10) tenor II znajduje się poniżej basu I, co bynajmniej nie jest spowodowane płynnym prowadzeniem głosów, lecz ma na celu osiągnięcie specjalnego efektu kolorystycznego przez zastosowanie metalicznego dźwięku basu I w pozycji, która miałaby przypaść tenorowi II. Ten ostatni głos, wykorzystując swoje najniższe, o matowym zabarwieniu dźwięki, ogranicza się tylko do uzupełnienia harmonii, postępując z basem II w równoległych kwintach. Kontrastem do pochodu, opartego na słowach „Niech Jezus Chrystus“ okazuje się dalsze następstwo, biorące swój początek od ciemnych zgęszczonych dźwięków i prowadzące do coraz to jaśniejszych pozycji. Wobec spadku tenoru I i basu I kontrast barwy występuje tu zupełnie wyraźnie, do czego w wielkim stopniu przyczynia się struktura harmoniczna, posługująca się skupionym układem głosów. Czynniki barwy, występujące w zespołach jednorodzajowych, zaprowadziły Szymanowskiego na drogę najdawniejszych środków konstrukcyjnych (średniowiecze). W celu przeciwstawienia barwy na podłożu tych samych zwrotów melodycznych posługuje się on t. zw. wymianą głosów:

PRZYKŁAD 11. Bzicem kunia, t. 1—4

Wskazane powyżej różnice kolorystyczne występują o wiele plastyczniej przy z e s p o l e n i a c h r ó ż n y c h g ł o s ó w. W pieśni „H e j, w ó ł k i m o j e“ (t. 7—8) stwierdzamy zjednoczenie głosu altowego z basowym, przy czym ten ostatni postępuje w równoległych tercjach w dół, zaś alt zdwaja go w oktawie. Ten efekt chóralny, tak naturalny w swym ujęciu, nie chybia celu w osiągnięciu zciemnienia kolorytu, ponieważ równoległe tercje basu muszą do tego prowadzić, alt zaś tworzy domieszkę nadającą całości łagodny miękki koloryt. Odwrotny skutek wywolują zdwojenia sopranowo-tenorowe, posiadające wyraz prawdziwego blasku. Ze zdwojeń oktawowych korzysta Szymanowski na szeroką skalę, dowodem czego jest trzecia część pieśni „P a n i e m u z y k a n c i e...“, gdzie zachodzi potrojenie melodii ludowej w oktawach (sopran, tenor, bas). Spomiędzy innych środków dotyczących techniki i kolorytu chóralnego, wymienić jeszcze należy użycie głosu tenorowego jako podpory harmonicznej, wprowadzanie głosów solowych, wykorzystywanie barwy samogłosek oraz zastosowanie staccata i efektu „b o c c a c h i u s a“.

Już kompozytorzy epok minionych odkryli działanie głosu tenorowego jako podstawy harmonicznej, zwłaszcza twórcy XVI wieku stworzyli w tym względzie trwałe wartości. Szymanowski, traktując chór ze strony kolorystycznej, posługuje się łagodnymi dźwiękami niskiego rejestru tenorowego, którym specjalne oświetlenie nadaje jeszcze głos altowy, zdwajając je w pewnych miejscach. Takie zespolenie nie występuje u niego na większej przestrzeni, lecz dotyczy odcinków krótkich. Stąd pochodzi jego niepowszednie działanie, zabezpieczone właśnie epizodycznym charakterem skojarzenia. Szczególnie przy pianach staje się głos tenorowy (jako podstawa harmoniczna) naturalnym środkiem wyrazu. Jego techniczne znaczenie wychodzi tym bardziej na jaw, gdy w którymś z głosów zachodzi zastosowanie *sola,* wówczas bowiem wyrazistość sola jest już z góry zabezpieczona. Taki właśnie szczegół techniczny widzimy w „H e j, w ó ł k i m o j e“, gdzie solo sopranowe zostało wprowadzone na podłożu głosów altowych i tenorowych (por. przykład 7). Żeby uplastycznić kontrast, jaki przedstawia sobą podstawa tenorowa, Szymanowski wprowadza (por. „P a n i e m u z y k a n c i e“, t. 21—36) na bardzo krótki czas głos basowy, który po wytrzymaniu krótkotrwałej nuty urywa, dając możność oddziaływania tenorowi.

U Szymanowskiego wyróżniamy dwa rodzaje zastosowań głosów solowych: 1. właściwe, będące celem samym dla siebie, 2. użyte w celach kolorystycznych. Solo właściwe znane jest w utworach a cappella i występuje niekiedy jeszcze dziś bez towarzyszenia innych głosów. Takie jego ujęcie tylko w nielicznych wypadkach może mieć uzasadnienie i posiadać prawdziwą wartość; przeważnie cechy jego mało mają wspólnego z prawdziwym kunsztem artystycznym. Szymanowski, zdając sobie z tego sprawę, już z góry wykluczył solo tego rodzaju i nawet w wypadkach, gdy posiada ono znaczenie właściwe, stale koordynuje je z głosami innymi. Wówczas wprowadzone zostaje w ten sposób, że wyrazistość jego nigdy nie maleje, dzięki zupełnie jasnemu oddzieleniu go od reszty głosów:

PRZYKŁAD 12. „Panie muzykancie", t. 41—44

Cytowany przykład wykazuje, że nastąpił tu ścisły podział głosów na solo oraz kompleks altowo-basowy, posiadający cechy rzeczywistego towarzyszenia. Tekst nie odgrywa w tych głosach prawie żadnej roli, na co wskazuje zastosowanie efektu „bocca chiusa" w alcie oraz małoznaczącego słowa „hej" w basie. A gdy do tego jeszcze dodamy, że rytmika sopranu jest diametralnie różna od towarzyszenia, wówczas nie ulegnie już najmniejszej wątpliwości, że w tym przypadku solo jest celem samym dla siebie. Głos tenorowy, jako solo, musi być nieco ostrożniej stosowany, by w splotach pozostałych głosów mógł być dobrze słyszany. W pieśni „Hej, wółki moje" (t. 9—12) zastosował Szymanowski bardzo piękne solo tenorowe, które dzięki pozycji altu, schodzącego poniżej tenoru, oraz niskim nutom stałym basu rozwija się zupełnie swobodnie, tworząc z melodią sopranu wspaniały duet o wielkiej sile wyrazu.

Solo jako środek kolorystyczny posiada w pieśniach kurpiowskich Szymanowskiego dwojaką postać, opierając się bądź na rzeczywistym tekście, bądź tylko na samogłosce „a". Niekiedy w celach kolorystycznych wprowadza kompozytor z e s p ó ł g ł o s ó w s o l o w y c h.

Niemałą rolę odgrywa również staccato, stosowane we wszystkich głosach. Najczęściej używa go Szymanowski przy figurach ostinatowych, stawiając przy tym śpiewakom większe wymagania sprawności technicznej. W tych wypadkach oddaje staccato bardzo cenne usługi jako środek charakterystyki, stając się trafną interpretacją nastrojów i zdarzeń (np. świat duchów w „A c h t ó z t a m p u k a", lub naśladowanie dźwięku basetli w „P a n i e m u z y k a n c i e"). Ponadto udowodnił Szymanowski, że niedoceniany dawniej środek „bocca chiusa" posiada wartość, o ile jest traktowany umiejętnie i w określonym celu. Dowodzi to przykład 8 z pieśni „H e j, w ó ł k i m o j e", gdzie kończące się solo rozpływa się w jego eterycznym brzmieniu.

* * *

Pieśni kurpiowskie Szymanowskiego stanowią nieprzewyższony dotąd u nas wzór o p r a c o w a n i a p i e ś n i l u d o w y c h. S i ł y i w a r t o ś c i tkwiące w pieśni ludowej wyniósł on na b a r d z o w y s o k i p o z i o m a r t y s t y c z n e g o k s z t a ł t o w a n i a, udowadniając zarazem, jak przebogate skarby kryje w sobie pieśń ludowa i jakie otwierają się możliwości, gdy w i e l k i twórca sięga do jej materiału. Podczas naszych rozpatrywań mieliśmy sposobność przekonać się, jak to pozornie prosta postać melodii ludowej z niepowstrzymaną wprost siłą pobudza kompozytora do rozwijania coraz szerszych łuków i linij, jak staje się niewyczerpanym źródłem dla jego poczynań w zakresie harmoniki, dowodząc zarazem, że zdolną jest pomieścić w sobie także środki nowoczesne. W zespoleniu zaś z tekstem tworzy d a l s z e m o ż l i w o ś c i w z a k r e s i e f o r m y, w rozwiązywaniu skomplikowanych problematów konstrukcyjnych. Dla Szymanowskiego nie są one c e l e m s a m y m d l a s i e b i e, lecz p o z o s t a j ą w ś c i s ł e j z a l e ż n o ś c i z p o d s t a w ą l u d o w ą, d z i ę k i c z e m u p o w s t a j e i d e a l n a h a r m o n i a p o m i ę d z y n i ą a s t o s o w a n y m i ś r o d k a m i t e c h n i c z n y m i.

6*

MGR JAN PROSNAK (Warszawa)

Z DZIEJÓW SZKOLNICTWA MUZYCZNEGO W POLSCE

II

Prywatne nauczanie muzyki oraz prywatne szkolnictwo muzyczne w latach 1773 — 1830

Niezależnie od poczynań w zakresie szkolnictwa muzycznego Komisji i Izby Edukacyjnej oraz późniejszych siostrzanych ich władz, istnieje na terenach Rzeczypospolitej w okresie wyżej zaznaczonym typ nauczania muzycznego prywatnego, istnieją również szkoły muzyczne prywatne. Ów typ nauczania, jako wyjęty spod kontroli czynników państwowych, fachowych, nie zawsze wprawdzie spełniał swe zadania w sposób bezproblematyczny, zwłaszcza, gdy nauczanie powierzane bywało pedagogom nieodpowiednim — ale w całości przyczyniało się wszakże do popularyzacji sztuki muzycznej wśród poszczególnych warstw, do żywszego nurtu zainteresowań muzycznych w kraju. — Należy także zaznaczyć, iż rodzaj tego szkolnictwa, jakkolwiek kształtował się niezależnie od ogólnopaństwowej akcji muzycznej, kierowanej przez Komisję Edukacyjną i pokrewne jej późniejsze władze, wykazywał jednak — w odosobnionych coprawda wypadkach — pewną duchową łączność z tą akcją. To przecież znamienne, iż członek Komisji Edukacyjnej, Adam Kazimierz Czartoryski, jest twórcą w tych latach w Puławach ośrodka wzmożonego życia muzycznego. Dzięki jego staraniom oraz żony Czartoryskiego, Izabelli, Puławy na przełomie XVIII i XIX w. stanowią ognisko, współzawodniczące z Warszawą pod względem nasilenia ruchu artystycznego, naukowego i literackiego: „Dom nasz w Puławach był przepełniony przyjaciółmi, rezydentami, oficjalistami, dworzanami i *wszelkiego rodzaju metrami.* Było mnóstwo młodzieży ...*wielka orkiestra*..." — pisze w swym pamiętniku Zofia z Czartoryskich Zamoyska, najmłodsza córka ks. Adama Czartoryskiego [1]). O liczbie zaś osób, przebywających na dworze puławskim, może dać wyobrażenie fakt, iż codziennie zastawiano tu pięć do sześciu stołów, każdy do 50 nakryć [2]).

Wśród metrów muzyki, zatrudnionych w Puławach, zwraca uwagę przede wszystkim *Wincenty Lessel,* ojciec Franciszka Lessla, utalentowanego

---

1) Por. Aleksandra Janowskiego „Wycieczki po kraju", III; 1907, str. 9—10

2) A. Janowski, op. cit.

kompozytora polskiego z I-ej połowy XIX w. Wincenty Lessel tworzy tu właśnie — z polecenia Czartoryskiego, wielkiego melomana [3]) — kapelę, uświetniającą różnego typu uroczystości dworskie. Kroniki rezydencji Czartoryskich mówią wszakże o urządzanych w Puławach zabawach dla dzieci wiejskich, o przedstawieniach amatorskich, dożynkach i t. p. W uroczystościach tych bierze także niewątpliwie udział kapela Wincentego Lessla, którego nazwisko figuruje w kronikach dworu puławskiego nie tylko z tytułu stanowiska dyrygenta, ale zapewne również i z tytułu kompozytora. Lessel nie zaniedbuje bowiem i tej niwy działalności artystycznej, o czym świadczą m. in. dwa jego polonezy, z których jeden zamieszcza w roku 1800 anonimowy zbieracz niemiecki w zbiorze tańców na skrzypce, sporządzonym w Polsce z polecenia niejakiego Nahkego z Lipska, drugi zaś publikuje Józef Elsner w swym „Wyborze pięknych dzieł muzycznych" z r. 1805 [4]).

A niezależnie od stanowiska kapelmistrza udziela Wincenty Lessel w Puławach prywatnych lekcyj muzyki. Uczy się więc u niego m. in. syn Adama Czartoryskiego, odbywa pierwsze studia muzyczne u swego ojca, Franciszek Lessel.

Profesorem muzyki jest również w Puławach, pianista i kompozytor, ***Ludwik Raszek***, którego nazwisko figuruje w Raporcie egzaminacyjnym Warszawskiej Szkoły Głównej Muzyki z roku 1827: „Il forma des bons éleves" — pisze o nim Wojciech Sowiński [5]). (Jednym z uczniów Ludwika Raszka był Wojciech Słoczyński, autor utworów religijnych, ur. w Leżajsku, w Małopolsce, w r. 1808).

Kultura muzyczna Puław promieniuje na najbliższe okolice. To także znamienne, iż sąsiadująca z rezydencją Czartoryskich bardzo stara wieś, Włostowice (o której wspomina już Długosz w „Liber beneficiorum"!) posiada w omawianym okresie znacznie zaawansowany chór kościelny i wykształconego organistę. Chór ten złożony notabene z wieśniaków był ozdobą nabożeństw w kościele włostowickim.

Ożywioną i ze wszech miar owocną akcję prywatnego nauczania muzyki i śpiewu prowadzi także — wprawdzie nieco później — kanonik i proboszcz Kazimierz Biesch w miejscowości ***Końskowola*** (odległej od Puław o parę kilometrów). Jak głoszą notatki kronikarskie, kapłan ten, wielki miłośnik muzyki, doceniający jej wybitne znaczenie wychowawcze, każdą wolną chwilę poświęcał kształceniu muzycznemu miejscowej młodzieży, zwłaszcza wiejskiej [6]). Do tej pedagogicznej pracy zaangażował także Jana Krzyżanowskiego, byłego kapelmistrza wojskowego (przebywającego wówczas w Siedlcach).

---

[3]) Adam Czartoryski jest autorem m. in. cennego „Słowniczka wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne" (opublikowanego w r. 1828).

[4]) Por. artykuł „O polonezie staropolskim" Dr Ł. Kamieńskiego w „Muzyce" 1928 Nr 3, oraz monografię Dr H. Dorabialskiej „Polonez przed Chopinem", Warszawa 1938, str, 89

[5]) „Les musiciens Polonais", Paris 1857, str. 475

[6]) Ks. Bieschowi poświęcił swego czasu artykuł Sz. Urbanowicz na łamach „Ruchu Muzycznego", 1859, Nr 28

Istniejący w Puławach ośrodek wzmożonej uprawy muzycznej (egzystowała tu również szkoła śpiewu) [7] korzystnie oddziaływuje na życie muzyczne sąsiedniego ***Lublina*** (pozytywny wpływ w tym względzie miały także niewątpliwie nadworne kapele Ogińskich w Siedlcach, u Suchodolskich w Wojcieszkowie i in.). Powstaje więc w Lublinie, po zniesieniu zakonu Jezuitów (1773), orkiestra przy miejscowej katedrze — kapelmistrz tej orkiestry jest zarazem nauczycielem muzyki. Przy katedrze istnieje bursa, w której kształci się głównie niezamożna młodzież.

A w samym mieście coraz liczniejsze zastępy uczą się muzyki ***(głównie prywatnie),*** zwłaszcza gry „na rozpowszechniającym się w tym czasie fortepianie, którego mnóstwo egzemplarzy dostarczała miejscowa fabryka Jerzego Lejkuma" [8]). Ogólny jednak poziom nauczania muzyki w tym mieście w początkach XIX wieku jest niski — uczą jej bowiem nauczyciele fachowo niedostatecznie przygotowani. Ów niekorzystny stan zmienia się radykalnie, gdy naukę muzyki w Lublinie przejmuje w swe ręce miejscowe Towarzystwo Filharmoniczne z podpułkownikiem Gołkowskim na czele. Stowarzyszenie to deleguje do Chełma (gdzie egzystuje podówczas seminarium i szkoła śpiewu pod kierunkiem doskonałego choralisty i kompozytora księdza Rożańskiego) kilku swych członków, polecając im zaangażowanie odpowiedniego nauczyciela. Wybór pada na ***Ludwika Rommego,*** wychowanka szkoły chełmińskiej, obdarzonego nieprzeciętnymi uzdolnieniami pedagogicznymi. Po przybyciu Rommego do Lublina „wszyscy zaciekawieni rzucili się do niego na naukę — pisze Adam Krasiński [9]) — powstała atoli przeciw niemu silna opozycja, złożona z dawnej klasy nauczycieli; wyszydzano nowatorstwo, forsowano pozostałych uczniów do coraz prędszego popisywania się przed rodzicami. Tak mija miesiąc czwarty, piąty, a uczniowie p. Romme z niczym popisać się nie mogą; on im jeszcze prostuje palce, on ich jeszcze uczy chodzić po klawiaturze. Zniecierpliwieni rodzice już są gotowi wrócić do dawnej metody, ale członkowie Towarzystwa proszą o cierpliwość. Mija rok, po upływie którego młodzież, powierzona p. Romme, zaledwie zna gamy, interwalle nut, zaledwie może równo i czysto zagrać jaką etiudę, wziąć akord, wyliczyć takt... Nowy nauczyciel został opuszczony. Jeden tylko pan S., osobisty jego przyjaciel, powierzył mu córkę, którą w głębi duszy uważał za straconą. Aż po upływie trzech lat pozwala jedynej swej uczennicy wystąpić przed licznym zgromadzeniem; zdziwienie było powszechne, ***bo grała jak nikt dotąd z uczących się w Lublinie!*** Odżyła opinia przychylna dla Rommego. Wrócili dawni uczniowie — upadła hierarchia przeszłych nauczycieli..."

Odtąd Ludwik Romme obejmuje ster życia muzycznego Lublina — oddając się z wyjątkowym zapałem sprawie w szczególności kształcenia muzycznego młodzieży szkolnej. Aby ją pod tym względem bardziej do pracy zachęcić, organizuje w swym prywatnym mieszkaniu wieczory muzyczne, a w ramach dorocznych uroczystości szkolnych — popisy uczniów, kształcących się w muzyce (na co aprobatę otrzymuje od Komisji Oświecenia).

---

[7]) Wspomina o niej Adam Krasiński — patrz „Ruch Muzyczny", 1857, Nr 22.

[8]) Por. artykuł Adama Krasińskiego, zamieszcz. w Nr 22 „Ruchu Muzycznego" z r. 1857

[9]) „Ruch Muzyczny" z roku 1857, Nr 22

Ludwik Romme umiera w roku 1837, pozostawiając Lublinowi w swym duchowym testamencie wyniki działalności pedagogicznej miary wybitnej. Jego dydaktyczną pracę muzyczną kontynuować będzie w najbliższych latach m. in. *Franciszek Stevich*, zdolny i światły nauczyciel.

A jak kształtuje się prywatne nauczanie muzyki oraz prywatne szkolnictwo muzyczne w innych ośrodkach ówczesnej Polski? Zwróćmy uwagę na większe w tym względzie środowiska. Przede wszystkim na Warszawę, Poznań i Kraków.

Warszawa w latach 1773—1830 — to miasto licznych nauczycieli muzyki. Rekrutują się oni bądź z elementu napływowego, bądź rodzimego.

W dobie Stanisława Augusta Poniatowskiego wielkim powodzeniem jako nauczyciel muzyki cieszy się w zamożnych sferach Warszawian, Polak, nazwiskiem *Kraska*. Ubrany w strój narodowy, w kolorze bławatu, z nieodłączną karabelą u boku, na lekcje udaje się zawsze magnackimi karocami — chętnie bowiem bogate domy, w których uczy ów rozchwytywany „metr", wysyłają po niego wykwintne pojazdy.

Nawiasem mówiąc, podobną „wziętością" cieszył się też głośny w Warszawie za Augusta III *Zańczyk*, nauczyciel gry na klawikordzie.

W czasach stanisławowskich przybywa do Polski *Wojciech Żywny* (urodzony w Czechach), kapelmistrz austriacki, muzyk o dość znacznym wykształceniu fachowym, grający biegle na skrzypcach i fortepianie. Zajęcie nauczyciela muzyki oraz nadwornego pianisty przyjmuje początkowo w magnackim domu księcia Kazimierza Sapiehy. Po rozbiorach przenosi się Żywny do Warszawy, gdzie niebawem pozyskuje liczny zastęp uczniów. Popularność w ówczesnej stolicy zawdzięcza Żywny nie tylko zresztą zawodowej pracy, ale w niemałej także mierze swej charakterystycznej postaci: „Wysokiego wzrostu.. na głowie miał żółtą perukę, która nas bawiła — mówi o nim Eustachy Marylski. Oglądaliśmy na nim starożytne, aksamitne, rozmaitego koloru kamizelki, o których opowiadał, że nabywszy na licytacji po królu Poniatowskim kilka par pluderków (spodni), kazał z nich sobie kamizelki te porobić... Olbrzymie rozmiary miał jego nos, wcześnie ukarmazynowany na kolor fioletowy, wskutek nadmiernego zamiłowania do tabaki i napoju gambrynusowego. Tabakę zażywał Żywny tak namiętnie, że nos, broda, biały krawat, kamizelka, klapy od surduta tabaczkowego koloru... były tabaką powalane. Zasypywała ona aż węgierskie buty, z którymi, jak i z swym surdutem, zimą i latem nie rozstawał się maestro nigdy, a bardzo często i samą klawiaturę fortepianu. Ręka ucznia lub uczennicy, której się Żywny dotknął przy lekcji, cuchnęła potem obrzydliwą bernardynką. Prócz ogromnej tabakiery, mieszczącej pół funta proszku, z wizerunkiem Mozarta czy Haydna na wierzchu, i olbrzymiej chustki czerwonej w kraty, nosił Żywny zawsze na pogotowiu niemałych rozmiarów ołówek czworokańciasty; poprawiał nim napotykane w nutach omyłki, a czasami po palcach lub głowie karcił mniej pojętnych lub nieuważnych uczniów" [10]).

---

[10]) Podaje F. Hoesick w monografii o Chopinie — Lwów 1932. Tom I, str. 22

Ta historyczna poniekąd postać wiąże się z jedną z najbardziej przełomowych epok w dziejach naszej muzyki. Wojciech Żywny — to przecież pierwszy nauczyciel Chopina [11]), któremu nasz genialny artysta zawdzięczał znajomość początkowych teoretycznych zasad muzycznych, zawdzięczał podstawowe wiadomości z zakresu gry fortepianowej i poznanie dzieł czołowych kompozytorów (Bacha, Haydna, Mozarta).

Żywny jako pedagog nie należał zapewne do wybitnych, ale dawał uczniowi dobre podstawy, budził w nim i pogłębiał zamiłowanie do cenniejszej literatury muzycznej, wskazywał na najwyższe szczyty twórczych osiągnięć muzycznych. Jeżeli metodykę pedagogiczną Żywnego (mam tu na myśli wyłącznie aspekt repertuarowy) porównamy z rodzajem nauczania, uprawianym u nas przez różnych, częstokroć przygodnych „metrów" w czasach np. saskich — to niewątpliwie metodyce Żywnego należy przyznać bezapelacyjną wyższość.

Bo jakich to utworów uczono często u nas adeptów gry fortepianowej w okresie, poprzedzającym przybycie Żywnego do Polski? Otwórzmy „Dziennik Franciszki Krasińskiej", pisany w ostatnich latach panowania Augusta III (rok „Pamiętnika": 1750) [12]).

„...:Już od wczoraj bawię na owej sławnej pensji u Madame Strumle (w Warszawie — przyp. mój)... ...Mam metra od francuskiego... od tańca, od rysunku... i od *muzyki;* śliczny tu jest klawicymbał... Kilka jest panien, które już polskiego tańca wcale nieźle zagrać potrafią, i to nie z palców, ale z nut. Metr mi obiecuje, że najdalej za pół roku dojdę i ja do tej doskonałości, miałam też i z domu jakie takie początki" [13]).

A pod datą 26 lipca czytamy:

„...Moja edukacja znacznym postępuje krokiem, już *kilka kontredansów i menuetów gram z nut, a wkrótce zacznę się uczyć najmodniejszego teraz polskiego tańca... Sto dyabłów zwanego..*"

Więc repertuar taneczny o tego rodzaju tytułach, jak ów: „Sto djabłów", lub „Poważniś", „Fizyk", „Kukułka", „Bednarz", „Starosta" (nazwy polonezów z XVIII wieku) — stanowił zapewne jedną z zasadniczych pozycji w repertuarze niejednego z naszych młodocianych pianistów i pianistek sprzed dwusty laty.

W tejże epoce — stanisławowskiej — pojawia się w Warszawie *Józef Woelfl,* uczeń Michała Haydna i Leopolda Mozarta (ojca), głośny podówczas kompozytor wiedeński. Ściśle mówiąc, przybywa on do stolicy, zaangażowany (na polecenie Mozarta) przez księcia Ogińskiego w charakterze dworskiego muzyka. Ów Woelfl jest nie tylko kompozytorem, lecz także pianistą i nauczycielem muzyki. Mówi zresztą o tym wyraźnie zapowiedź, anonsująca jego występ w Warszawie, dnia 11 września 1792 r.. „P. Woelfl — czytamy w owej zapo-

---

[11]) Żywny udzielał także lekcyj na fortepianie siostrom Fryderyka Chopina oraz jego kolegom, mieszkającym w pensjonacie przy Liceum Warszawskim.

[12]) Klementyny Hofmanowej — z przedmową Teodora Jeske-Choińskiego, Warszawa, 1898 r. Str. 79, 81 i 85

[13]) W domu, we dworze maleszowskim, uczył autorkę „Dziennika" gry na klawicymbale „Niemiec, który też kapeli nadwornej przewodzi i trzysta złotych bierze..." — „Dziennik", str. 27

wiedzi[14]) — *metr klawikordu* (który zamyśla jeszcze dawać lekcje w tej stolicy), gra koncert na fortepianie". Następny jego występ odbywa się w październiku. Woelfl wraca do Wiednia w r. 1795[15]).

Czy ów muzyk wiedeński trudnił się w Warszawie istotnie udzielaniem prywatnych lekcyj muzyki — dowodów całkowicie pewnych nie mamy. Skoro jednak przebywał w stolicy naszej przez pewien okres czasu, mniemać można, iż należał do grona warszawskich pedagogów muzycznych.

W koncertach, jakie odbywają się w Warszawie za Stanisława Augusta, dość często udział biorą m. in. *Antoni Wejnert*, „muzyk Jego Królewskiej Mości, flotrowersista" (flecista), oraz pianista, nazwiskiem *Jawurek*. Są to osobistości w ówczesnym naszym świecie muzycznym popularne, a popularność tę zdobywają nie tylko swą grą, ale przede wszystkim dzięki lekcjom muzyki, jakich udzielają podówczas w zamożniejszych domach polskich.

Wejnert uczy początkowo u generała Filipa Raczyńskiego — przez lat osiem, kształcąc w muzyce dwóch jego synów: Edwarda i Atanazego. Jako nauczyciel jest tym cenniejszy, że posiada znajomość gry na różnych instrumentach — nie obca mu jest także pedagogika wokalna. Uczy więc też w Warszawie poza grą instrumentalną — śpiewu — w latach 1817—1824 m. in. w szpitalu Dzieciątka Jezus, gdzie istnieje podówczas dla sierot specjalna w tym zakresie klasa. A kiedy obejmie on obowiązki profesora śpiewu w Konserwatorium Warszawskim, zostanie kolegą wspomnianego Józefa Jawurka (Jawórka)[16]), nauczyciela gry na klawikordzie w tejże uczelni.

Pierwszorzędną reputacją jako „metr" muzyki i gry na fortepianie cieszy się w czasach stanisławowskich *Maciej Kamieński*, twórca opery polskiej. Kiedy muzyk ten przybywa do Warszawy — dokładnie nie wiadomo. Wiadomym jest tylko, iż wkrótce po osiedleniu się w stolicy pozyskuje liczny zastęp uczniów w prywatnych domach warszawskich.

Muzyki i śpiewu uczą nadto prywatnie w okresie omawianym: *Jan Stefani*[17]), przybyły do Warszawy na stanowisko koncertmistrza orkiestry Stanisława Augusta w r. 1771, *de Santis*[18]), o którym Elsner w pamiętniku swym

---

[14]) Ludwik Bernacki: Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, Lwów 1925, Tom I, str. 364

[15]) Ową datę podaje prof. A. Chybiński (zob. „Kwartalnik Muzyczny" z r. 1929, Nr 3, str. 300)

[16]) Józef Jawórek, ur. w 1756 w Beneszowie w Czechach, zmarł w Warszawie w 1840; był także przez czas pewien muzykiem na dworze ks. Michała Radziwiłła

[17]) Uczniem Stefaniego był m. in. dyrektor i założyciel Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Witkowski, ur w Warszawie w 1788 r.

[18]) Ów de Santis, artysta Opery Włoskiej, sprowadzony do Warszawy w r. 1802, był również nauczycielem śpiewu w domu hr. Krasińskich. W domu tym przebywali nadto w omawianym okresie: metr gry na klawikordzie i dyrygent nadwornej kapeli Klimowski, nauczyciel gry na klawikordzie Leopold i in. (Szczegóły te zawiera „Pamiętnik" Józefa hr. Krasińskiego z lat 1783—1838, opublikowany przez dr Alicję Simonównę w „Polskim Roczniku Muzykologicznym" 1935)

napisze, iż o nic nigdy, prócz o kasie swej nie myślał", *Karol Einert*, organista kościoła ewangelickiego w Warszawie i nauczyciel gry fortepianowej (był też kontrabasistą w orkiestrze Opery Warsz. za czasów Kurpińskiego), *Józef Deszczyński*, kompozytor i pedagog.

Prywatnych lekcyj muzyki i śpiewu w ówczesnej Warszawie udziela także zapewne niejeden z profesorow szkół muzycznych lub ogólnokształcących, istniejących w owych latach w stolicy. A grono tych pedagogów stanowią: *Karol Kurpiński, Józef Elsner, Walenty Kratzer* (uczący śpiewu w owych latach m. in. w słynnej Warszawskiej Szkole ks. Pijarów), *Piotr Wejnert* (syn Antoniego, zmarły młodo w r. 1827), *Karol Soliva, Wacław Würfel, Henryk Lenc, Alojzy i Antoni Stolpowie* (pianiści, trudniący się nauczaniem m. in. kompozycji, podobnie jak Elsner i Kurpiński), *Antoni Krahl* [19]) i Celli (nauczyciele muzyki i śpiewu w Warszaw. „Instytucie wychowania panien"), *Brice* (nauczyciel śpiewu w Instytucie muzyki i deklamacji", założ. w r. 1819), *Jakób Bailly*. *Józef Szabliński, Dominik Antonioli* (wykładowca zasad muzyki i śpiewu w Szkole dramatycznej Bogusławskiego, założ. w r. 1810). *Feuillide, Józef Bielawski, Mikołaj Winen, Józef Wagner, Karolina Elsnerowa* (żona Józefa Elsnera — primadonna Opery Warsz.), *J. Szczurowski-Żyliński.*

Jeżeli weźmiemy jeszcze pod uwagę, że i bardziej zaawansowani uczniowie Warszawskiego Konserwatorium trudnią się w tym czasie w stolicy przedpowstaniowej pedagogią muzyczną [20]) — otrzymamy znaczną liczbę nauczycieli muzyki, uprawiających swój zawód w Warszawie w latach 1773—1830. Ta kadra kilkudziesięciu pedagogów pracuje w środowisku stosunkowo niewielkim — Warszawa tych lat to wszakże miasto, liczące zaledwie około 120.000 mieszkańców. A mimo ilościowo dość skromnego stanu ludnościowego, stolica nasza omawianego okresu kultywuje ruch muzyczny w skali istotnie nieprzeciętnej. Poza przedstawieniami operowymi odbywają się tu często koncerty muzyki kameralnej (urządzano je głównie w pałacu Sołtyka, później Dyzmańskich, na Podwalu), występują znakomici soliści, powstają stowarzyszenia muzyczne (w r. 1806 „Resursa muzyczna", w r. 1815 „Towarzystwo przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej", w r. 1817 „Towarzystwo amatorskie muzyczne" [21]), rozwija się publicystyka muzyczna (w r. 1820 powołane zostaje do życia pierwsze polskie czasopismo muzyczne „Tygodnik muzyczny"; zagadnieniom muzycznym udzielają również swych łam ówczesne warszawskie czasopisma literackie),

---

[19]) Krahl, Niemiec z Wrocławia, syn organisty, był również w roku 1823 domowym metrem muzyki u Józefa hr. Krasińskiego, u którego zatrudnieni byli także do r. 1838 jako nauczyciele muzyki: skrzypek F r a n k e l (wychowanek Konserwatorium w Pradze), śpiewak V e c c h i, sprowadzony z Monachium i inni (zob. cytowany „Pamiętnik" Józefa hr. Krasińskiego)

[20]) Wymienić tu należy m. in. Augusta Freyera, podówczas ucznia „Szkoły Głównej Muzyki" w klasie prof. Lenca; Freyer udzielał lekcyj gry fortepianowej oraz elementarnych zasad muzyki 8-letniemu Stanisławowi Moniuszce (w okresie pobytu rodziny jego w Warszawie)

[21]) Dyrektorami tego stowarzyszenia byli prawie wyłącznie ówcześni warszawscy nauczyciele muzyki, m. in. Lenc, Würfel, Jawurek i Stolpe Antoni

istnieje około 30 fabryk, produkujących instrumenty muzyczne [22]), oraz dziewięć magazynów muzycznych (których cyfra po roku 1830 spadnie do trzech) [23]). Należy przytym podkreślić duże zainteresowanie ruchem muzycznym ówczesnego społeczeństwa warszawskiego.

Jeżeli tedy pamiętnikarze nasi czy korespondenci pism zagranicznych (jak np. lipskiej „Allgemeine Mus. Zeitung") opisując życie muzyczne Warszawy sprzed roku 1830 zaznaczali, iż w każdym tu nieomal domu rozbrzmiewa muzyka — nie było to twierdzenie gołosłowne. *Taka była bowiem istotnie rzeczywistość muzyczna tego żywotnego i pełnego zawsze najszlachetniejszych porywów miasta.*

Że do wzmożenia ruchu muzycznego Warszawy lat 1773—1830, do wybitnego zwiększenia ilościowego kadr melomanów przyczynili się w dużej mierze pracujący w owym okresie na terenie stolicy nauczyciele muzyki — pewnik to bezsporny. Pedagodzy uczący nie tylko w szkołach muzycznych, ale i owi liczni, często dla dziejów naszego szkolnictwa bezimienni, *prywatni „metrowie" muzyki.*

Spójrzmy obecnie na *stolicę Wielkopolski.* Muzyki uczą tu w okresie nas interesującym nie tylko zawodowi nauczyciele, ale i zgoła przygodni pedagodzy, rekrutujący się przypuszczalnie z członków kapeli miejskiej, kantorów itp.

Z nazwiska znani są nam m. in. następujący „metrowie" muzyki, pracujący na terenie Poznania w tych czasach: *Karol Antoni Simon,* nauczyciel gry organowej i teoretyk (autor dwóch podręczników muzycznych), *Godfryd Graff,* organista katedralny, *Ksawery Rożański, Fryderyk Peiler,* o którym odnośne akta archiwalne mówią, iż otrzymał koncesję na udzielanie lekcyj za opłatą 2 talarów rocznego podatku procederowego [24]).

Cenną osobistość pozyskuje poznański świat muzyczny w namiestniku Wielkopolski, Antonim ks. Radziwille, który przybywa do Poznania w roku 1815. Szczery ten meloman, a przy tym praktykujący wiolonczelista i zdolny kompozytor (A. Radziwiłł pierwszy napisał muzykę do „Fausta") po przybyciu do stolicy Wielkopolski zajmuje się gorliwie sprawą nauczania muzyki i śpiewu w szkolnictwie miejscowym. Zawdzięczając tedy księciu namiestnikowi zostaje wprowadzona do programu gimnazjum św. Marii Magdaleny nauka śpiewu i gry skrzypcowej. Przedmiotów tych uczy, sprowadzony przez Radziwiłła muzyk, nazwiskiem Zoellner, po którym stanowisko owo obejmuje organista Ścigalski z Grodziska.

---

22) Wiadomość tę powtarzam za Al. Polińskim („Chopin", nakładem Księgarni L. Idzikowskiego, r. 1914, str. 14)

23) „Handlów nut i litografij muzycznych — czytamy w Nr 1 „Pamiętnika Muzycznego" z r. 1835, wyd. przez Józefa Cichockiego — mamy trzy w Warszawie, to jest: Sennewalda, Klukowskiego i pani Magnus".

24) Niniejszy fragment piszę na podstawie artykułu Teresy Panieńskiej p. t. „O ruchu muzycznym w Poznaniu od 1800 do 1830" (Przegląd Muzyczny, Warszawa 1913 r. Nr 12)

Już w roku następnym powstaje na terenie gimnazjum orkiestra uczniowska [25]), która odtąd brać będzie udział we wszystkich szkolnych nabożeństwach kościelnych, wykonując utwory Wańskiego, Haydna, Elsnera i in.

Zapalona do muzyki młodzież gimnazjum św. Marii Magdaleny była z całą życzliwością wspierana w swej artystycznej działalności przez kierownictwo szkoły — w szczególności przez rektorów: Ks. Ks. Rogalińskiego, Skibińskiego, kanonika Gorczyczewskiego, Ks. Przybylskiego, profesorów: Buchowskiego, Trojanowskiego i in.

Również i w innych ogólnokształcących, prywatnych szkołach poznańskich uczą w tych latach muzyki i śpiewu -- by wymienić m. in. pensję p. Moldenhauer i szkołę Ś-to Marcińską. Nauczycielami są: *Maciej Dębiński*. *Jan Kiszwalter*, udzielający lekcyj gry fortepianowej, na gitarze, skrzypcach i in.

W roku 1826 zostaje założona w Poznaniu szkoła muzyczna w ścisłym słowa tego znaczeniu. Otwiera ją *Albrecht Agthe*. O fakcie tym podaje „Gazeta Poznańska" w Nr. 34 wspomnianego roku komunikat treści następującej:

„Albrecht Agthe, który tu zakłada szkołę muzyki podług metody p. Logier, wydał zawiadomienie o mającym się rozpocząć kursie w dn. 1 maja. Nauka udzielaną będzie nie pojedyńczo, ale klasami, osobno pannom, osobno chłopcom, od lat 7 począwszy, po 16 godzin na miesiąc, a to łącząc teorię z praktycznym graniem na fortepianie. Opłata kwartalna wynosi talarów 12. Oświadcza też p. Agthe gotowość swoją dawania nauki teoretycznej osobom dorosłym... Fortepianista z Lipska i nauczyciel przy tej szkole p. Fuhrmann da koncert we wtorek 2 maja na sali resursy".

Ów Fuhrmann był jednym z 20 nauczycieli muzyki, opłacanych przez króla pruskiego, a którzy, zapoznawszy się z metodyką wyżej wymienionego Logiera, sprowadzonego z Londynu do Berlina, rozesłani byli do różnych miast państwa pruskiego, aby system Logiera rozpowszechniać. System ten miał według ówczesnych pojęć — pisze Teresa Panieńska (zob. przyp. 24) ułatwić nabycie biegłości przez użycie do ćwiczeń przyrządu, nazwanego „Chiroplast" czyli „Przewodnik ręki". Były to — według opisu zamieszczonego w „Ruchu Muzycznym" z r. 1861 (str. 29) deseczki z powykrawanymi na palce otworami, wiszące tuż nad klawiaturą i posuwające się razem z rękami w prawo i w lewo; deseczki te były osadzone na gładkim, metalowym pręcie.

Przed rokiem 1830 powstaną jeszcze w Poznaniu dwie prywatne szkoły muzyczne: *Instytut gry na skrzypcach* (w roku 1828 pod dyr. Haupta) oraz *Akademja śpiewu* (zał. w roku 1829 przez Karola Zechnera, dyrektora teatru).

W okresie więc 1773—1830 istnieje w Poznaniu kilka szkól muzycznych, oraz dość licznie reprezentowana kadra nauczycieli muzyki, którzy uczą jej zarówno prywatnie jak i w szkołach ogólnokształcących [26]).

---

[25]) Zorganizował ją Maksymilian B r a u n, podówczas uczeń owego gimnazjum, późniejszy autor cennej broszurki („Wspomnienia muzyczne"), informującej o życiu muzycznym Poznania okresu 1800—1830.

[26]) Na terenie Wielkopolski działał także jako nauczyciel muzyki w omawianym okresie Marcin Kurpiński, ojciec Karola Kurpińskiego,

Jak przedstawia się w tym okresie nauczanie muzyki *w Krakowie?*

Cytuję na wstępie niniejszej charakterystyki fragment ze „Wspomnień" Ambrożego Grabowskiego [27]): „Koło roku 1770 w całym Krakowie znajdowały się dwa klawikordy... Teraz, tj. około roku 1820 przyjdź do domu każdego kupca albo mieszczanina krakowskiego, a niezawodnie ujrzysz córkę jego siedzącą przed fortepiano i grać się uczącą".

Na wzrost zainteresowań muzycznych Krakowa i wydatne zwiększenie się kadr uczącej się muzyki młodzieży krakowskiej tych lat wpływa osiedlenie się w grodzie podwawelskim na przełomie XVIII i XIX wieku licznych pedagogów muzycznych, przybyłych z Wiednia, Pragi i Brna [28]).

Ale młodzież krakowska uczy się muzyki w tym czasie nie tylko prywatnie, lecz także i w kilku szkołach muzycznych, istniejących tutaj w owych latach. Uczelniami tymi są: Szkoła Muzykalna i Teatralna Jacka Kluszewskiego, Szkoła śpiewu Ks. Wacława Sierakowskiego oraz Bursa św. Anny.

Szkoła Jacka Kluszewskiego, starosty brzegowskiego, zostaje założona w Krakowie w pałacu fundatora w roku 1778. Jest to właściwie teatr, mający za zadanie z jednej strony dostarczanie publiczności wartościowych widowisk, z drugiej — kształcenie młodego „narybku" sztuki operowej. Nie rozporządzając wybitniejszymi rodzimymi siłami, Kluszewski sprowadza z zagranicy wykwalifikowanych śpiewaków i instrumentalistów [29]), będących trzonem obsady teatralnej. Kadry te zasila Kluszewski siłami krajowymi, ale już technicznie przygotowanymi. W szkole Jacka Kluszewskiego zdobywają pierwsze doświadczenia sceniczne: Kłosowska, Jasińska, Wojciech Bogusławski, Owsiński, Szczurowski, Kaczkowski, Ryło. Artyści ci stanowić będą w przyszłości filary polskiej sceny operowej.

Teatr Kluszewskiego istniał do roku 1794.

Dobrze zapisała się w kronikach naszego szkolnictwa muzycznego *Szkoła śpiewu ks. Wacława Sierakowskiego*, kanonika krakowskiego. Uczyli w niej: *Jakób Gołąbek* (rodem z Czech, zwący się pierwotnie „Gollumbek"), *Jan Lang*, oraz *Franciszek Ksawery Kratzer*. W uczelni tej kształcili się m. in. znakomity bas J. N. Szczurowski, Walenty Kratzer i jego starszy brat Kazimierz, późniejszy dyrektor muzyki kościelnej w Katerze Krakowskiej.

Doniosłą pozycją w działalności Szkoły śpiewu ks. Sierakowskiego były urządzane systematycznie wieczory, poświęcone kantatom — o czym cierpliwy

---

27) Wydał je Stanisław Estreicher. Biblioteka Krakowska. Nr. 10 i 11. Kraków 1909

28) Por. „Almanach Muzyczny Krakowa 1780—1914", Tom I, str. 15 w opracowaniu Dr Józefa Reissa. Rok wydania 1939.

29) Do swej orkiestry sprowadził Kluszewski z Wrocławia doskonałego skrzypka Hoffstetera i klarnecistę Malzburga. W zespole tym grał również „doskonały wiolonczelista nazwiskiem Kaliwoda z Warszawy" — jak pisze Fr. Ksaw. Kratzer w swym „Pamiętniku", opubl. przez dr A. Chybińskiego (Przegląd Muzyczny, Poznań, 1928 Nr 3)

czytelnik znajdzie bardziej szczegółowe wiadomości w niżej podanych przypisach [30]).

Szkoła śpiewu ks. Wacława Sierakowskiego posiadała również pewien duchowy wpływ na kształtowanie się ruchu muzycznego Krakowa pierwszych dziesiątków lat XIX wieku. Wszakże powołane do życia z końcem 1817 roku prywatne stowarzyszenie: *Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki,* predysponowane do odegrania ważkiej roli w historii kultury muzycznej podwawelskiego grodu, ideologicznie wiąże się ze szlachetnymi aspiracjami artystycznymi Szkoły śpiewu ks. Sierakowskiego i jej wychowanków. Towarzystwo to opracowuje więc

---

[30]) Owe szczegóły podaje Kazimierz Kratzer, krakowski kantor i organista katedralny, w relacji opisującej życie muzyczne Krakowa z II połowy XVIII wieku. Relację tę dołączył Kratzer do listu z dnia 10 września 1856 r., przesłanego na ręce Józefa Sikorskiego, red. „Ruchu Muzycznego". Oto co w opisie tym czytamy:

„Po rozpierzchnięciu Szkoły Zygmuntowskiego, Wacław Sierakowski, hrabia kanonik katedralny krakowski, który wiele lat przeżywszy w Rzymie, nadzwyczajny lubownik muzyki, powziął myśl utworzenia Szkoły śpiewu i na ten koniec zobowiązał ojca mojego (Franciszka Ksawerego Kratzera, również kantora wawelskiego — przyp. mój) naówczas nauczyciela dyszkancistów przy kościele katedralnym krakowskim, aby obok obowiązku kościoła przyjął obowiązek nauczania śpiewaków na wyższą skalę pod dyrekcją samego hrabiego i zabrał ojca mego z całą familią do swego domu, to jedynie dla uformowania szkoły sprowadził Ojciec mój niejakiego Jana Lang, Metra do klawicembału, dla prowadzenia solmizowania harmonicznie śpiewów... Sprowadzono z Rzymu wiele oratoriów w włoskim języku, w partyturach, te natychmiast kazał hrabia rozpisywać, sam zaś tłumaczenie na język ojczysty układał i głosy śpiewne textował, aby treść rzeczy najdokładniej wydeklamowaną była. Takim to trybem muzyka ciągle z największą starannością postępując prędko pożądany skutek przynieść musiała, w przeciągu trzech miesięcy już 4 oratoria do ekzekwowania były gotowe, a następne brano do nauczenia; aby zaś całe przedsięwzięcie odpowiedziało chęciom Hrabiego, sprawione były wszystkie instrumenta i inne utensalja potrzebne i lokal do przedstawiania zrobić odpowiednim, przeznaczona była sala wielka o 50-ciu oknach dla publiczności, a dla śpiewających, w ścianie głównej oddzielającej inne pokoje kazał zrobić dwoje drzwi równych w kształcie i te były przeznaczone dla śpiewających... Śpiewający śpiewali z nut przed sobą na pulpitach leżących w sukienkach zwykłych bez kostiumów, ale schludnie i stosownie do wieku, bo partie główne śpiewały dzieci od lat 10 do 18 lat dobrane z muzyki kościelnej, a reszta śpiewała w komplecie za temi łącznie z orkiestrą. *Takowe reprezentacje były co 14 dni przedstawiane* i to najwięcej w dni jesienne i zimowe... Publiczność składała się z pierwszych domów, kanoników, prałatów, i obywateli Krakowa... Takowe zabawy trwały lat kilka i dotrwały do roku 1787, do czasu bytności króla Stanisława Poniatowskiego, w przejeździe swoim przez Kraków, gdzie tenże Monarcha zaszczycił swoją bytnością zaproszony na jedną taką kantatę..." (Opis ten wraz z listem opublikował na łamach „Polskiego Rocznika Muzykologicznego", r. 1936, Tom II, prof. dr A. Chybiński).

m. in. plan akcji kształcenia muzycznego, wszak paragraf 14 „Ustaw" Towarzystwa, wydanych w roku 1818, brzmi następująco:

„Gdy Towarzystwo w Fundusz dostatecznie zaopatrzone będzie, może zatrudnić się *utrzymywaniem i kształceniem młodzieży w muzyce...*"

Dąży tedy Towarzystwo do uruchomienia szkoły muzycznej. A w dwa lata po opublikowaniu „Ustaw" przesyła wiceprezes Towarzystwa ks. Sebastian Sierakowski w liście do Karola Kurpińskiego wiadomość tej treści:

„Wkrótce zakładamy Szkołę Muzyczną na czterech ubogich..."

Ta skromna liczba uczniów tworzącej się szkoły muzycznej była narzucona Towarzystwu przez ówczesny Senat Rzplitej Krakowskiej, wszakże instrukcja Senatu, skierowana na ręce seniora (dyrektora) *Bursy Muzycznej św. Anny* [31], gdzie właśnie miała być urządzona owa „szkoła muzyczna na czterech ubogich", nakazywała seniorowi utrzymywać nie więcej niż czterech uczniów, (umiejących czytać, pisać i rachować), a pochodzących ze sfer niezamożnych lub będących sierotami.

Uczniowie przyjęci byli początkowo na rok — kurs nauki miał być przedłużony do lat trzech dopiero wówczas, gdyby wśród wychowanków znalazły się wybitniejsze jednostki. Program przewidywał śpiew i grę na fortepianie; uczniów kształcono do zawodu organistowskiego. A co kwartał miał się odbywać popis szkoły przed delegatami Towarzystwa Muzycznego [32].

Kierownictwo szkoły (Bursy Muzycznej) powierzono dyrektorowi Towarzystwa, sławnemu organiście wawelskiemu, *Wincentemu Gorączkiewiczowi*. W myśl instrukcji senior (dyrektor) Bursy był zarazem głównym jej nauczycielem — Gorączkiewiczowi tedy przypadł obowiązek sprawowania w niej funkcyj wykładowczych. Wincenty Gorączkiewicz uchodził zresztą w ówczesnym Krakowie za najwybitniejszego pedagoga — w szczególności w zakresie nauczania śpiewu kościelnego i gry organowej. Jako nauczyciel muzyki cieszył się tedy wielką wziętością.

Niebawem ta miniaturowa „szkoła muzyczna na czterech ubogich" ulegnie organizacyjnej przebudowie, stając się uczelnią muzyczną w pełnym słowa tego znaczeniu, uczelnią o rozszerzonym programie nauki, dającą rozległe wykształcenie muzyczne. Reforma owa dokona się w latach, wykraczających poza chronologiczne ramy niniejszego rozdziału.

Prywatne nauczanie muzyki na *wschodnich terenach Rzeczypospolitej* w latach 1773—1830 jest w dalszym ciągu aktywne. Na obszarach tych w wymienionym okresie trwa jeszcze w pełni owo intensywne „muzykowanie", którego tradycje sięgają pierwszych dziesiątków XVIII wieku. Zamożne więc domy Radziwiłłów, Potockich, Tyzenhauzów, Mniszchów, Sapiehów, Czackich, Branickich, Ogińskich kultywują ciągłość uprawy muzyki — zarówno w sensie odtwórczym, jak i wychowawczo-pedagogicznym. Istnieją tedy w dalszym ciągu po tych majętnych dworach liczne kapele, dokształca się ustawicznie młodociany „narybek" instrumentalistów, przybywają z zagranicy — podobnie, jak i w poprzed-

---

31) Bursa ta istniała od roku 1764 z fundacji ks. Andrzeja Artwińskiego przy kolegiacie św. Anny.

32) Edward Kubalski: Z dziejów Krakowskiej muzyki, 1906, str. 59.

nim wcześniejszym okresie — dyrygenci oraz *metrowie muzyki*. Ci ostatni — to przeważnie klawicymbaliści i nauczyciele śpiewu.

Właśnie w roku 1773 na dworze nieświeskim u Radziwiłłów przebywa „metro muzyki na klawicymbale", *Franciszek Jerzombka* — powierzona mu jest edukacja muzyczna księżniczek. A w kilka lat później książę Karol sprowadza do Nieświeża Włocha, nazwiskiem *Vincenzo Nicolini* [33]), z którym zawiera kontrakt o następującym brzmieniu:

„Służby pomienionego Nicolini będzie obowiązkiem tyle razy, ile by mi się podobało z orkiestrą stawać, opery na theatrum, koncert hucznie na pokojach, w kościele, lub gdzieby mu zaleconem było, śpiewać, *oraz dziewczęta i chłopców sztuki śpiewania uczyć...*" [34]) Nieświeski magnat posiada bowiem szczery sentyment i zainteresowanie nie tylko dla muzyki instrumentalnej, utrzymując zespół „kapelistów", ale i wokalnej. Metrowie śpiewu, przebywający w Nieświeżu, obowiązani są tedy szkolić kadry przyszłych wokalistów — a odpowiedni element znajdują również poza obrębem dworu: wśród miejscowej ludności wiejskiej. Kiedy chór jest już w dostatecznej mierze wyszkolony — bierze udział m. in. w nieświeskich uroczystościach kościelnych.

W latach osiemdziesiątych XVIII wieku Nieśwież pozyskuje cenną siłę pedagogiczną: profesora *Jana Dawida Hollanda*, teoretyka i zdolnego kompozytora. Jego artystyczna działalność w środowisku nieświeskim ma nie tylko znaczenie lokalne — przecież opera-wodewil p. t. „Agatka", napisana przez Hollanda (do libretta M. Radziwiłła) i wystawiona w Nieświeżu w roku 1784 podczas bytności Stanisława Augusta, jest pozycją ważką w historii naszej muzyki.

W tym czasie pracuje także w Nieświeżu na niwie pedagogicznej *ks Antoni Arnulf Woroniec*, autor jednego z pierwszych polskich podręczników muzycznych: „Początki muzyki tak figuralnego, jak i choralnego kantu"... To zabytkowe dziś dziełko jest m. in. wymownym dokumentem działalności, jaką kultywowano w Nieświeżu na przełomie XVIII i XIX wieku w zakresie kształcenia muzycznego. Tego rodzaju wniosek nasuwa choćby następujący fragment przedmowy autora wymienionego podręcznika, skierowany pod adresem Radziwiłła: „...Wiadomo całey powszechności, że Wasza Książęca Mość sam znasz muzykę i masz w zamiarze wielu w niey wydoskonalić przez wybieranie na to uczniów i przeznaczenie do każdego instrumentu metrów w Nieświeżu... ofiarując Waszey Książęcej Mości takowe dzieło... mogę się przyczynić do prędszego wydoskonalenia uczących się..."

Nawiasowo dodamy, iż nauczanie muzyki w środowisku nieświeskim nie było tylko owym wspomnianym przez Worońca „zamiarem", ale akcją w pełni realną.

A jak przedstawia się nauka muzyki w innych kresowych ośrodkach?

Zanotować tu przede wszystkim należy założenie w Różance (w r. 1776), siedzibie Sapiehów, *szkoły muzyczno-operowej*. Jej uczniowie rekrutowali się

---

[33]) Nicolini przybył do Polski w roku 1773

[34]) Por. pracę Antoniego Millera „Teatr polski i muzyka na Litwie", Wilno 1936, str. 40—41.

w znacznej mierze z elementu włościańskiego [35]), a wyniki pracy — aczkolwiek szkoła istniała krótko — musiały być dobre, skoro siłami wychowanków uczelni wykonano operę-wodewil Jana Jakóba Rousseau „Le devin du village".

Na dworze Sapiehów przebywa także nauczyciel gry fortepianowej *Joh. Peter Schulz,* uczeń J. Ph. Kirnbergera (i współpracownik encyklopedii J. G. Sulzera „Theorie der schönen Künste"). Ów Schulz był początkowo metrem muzyki u księżny Sapieżyny, wojewodziny smoleńskiej (w latach 1768—1772), w okresie późniejszym przenosi się na dwór księcia Kazimierza Sapiehy [36]).

We wszystkich zresztą nieomal rezydencjach magnackich, bądź zamożniejszych sadybach szlacheckich spotkać można w tym czasie nauczycieli muzyki. Tak więc na dworze ks. Andrzeja Ogińskiego w Słonimiu uczy w osiemdziesiątych latach XVIII w. *Józef Kozłowski,* autor głośnego „Requiem". Jego uczniem jest ks. Michał Kleofas Ogiński, późniejszy twórca słynnych polonezów [37]). U magnata w Oświeju, Józefa Szadurskiego przebywa w roku 1796 metr muzyki, nazwiskiem Włachiewicz; u marszałka litewskiego Sołtana w Zdzięciole — nauczyciel Antoni Sokulski (od r. 1794), który potem zamieszka w Wilnie. Właściciel majątku „Belmont", hr. Manuzzi utrzymuje metra i dyrektora muzyki Dominika Solimani'ego, wychowanka Akademii Połockiej [38]).

A po dworach mniej lub bardziej zamożnego obywatelstwa kresowego czynni są jako nauczyciele muzyki, między innymi: *Maciej Frejtt, Jan Renner* (uczący początkowo w Mińsku i Nowogródku, potem w Wilnie), *Józef Sychra* (od roku 1797 „metr" wileński), *Dominik Stefanowicz* (nauczyciel Stanisława Moniuszki), oraz sławetny muzykus miński *Piotr Karafa-Korbut,* grający ponoć na dwudziestu czterech instrumentach: ksylofonie, słomofonie, świerszczokonie, dmuchowjonie itp.!!

W Wilnie lekcyj muzyki udzielają: *Ignacy Reutt,* skrzypek, jeden z wybitniejszych na tym terenie pedagogów, jak zapewnia Wojciech Sowiński, *Józef Deszczyński,* kompozytor i kapelmistrz u marszałka Rokickiego w r. 1844, *Mi*-

---

35) Należy przy sposobności zaznaczyć, iż zespoły muzyczne, składające się już to całkowicie, już to częściowo z młodzieży włościańskiej, nie były w Polsce XVIII w. zjawiskiem odosobnionym, sporadycznym. Do przykładów wyżej podanych (m. in. Puławy, Różanka) dorzućmy mało znany fakt, że dyrygent kapeli Druckiego-Lubeckiego, marszałka szlachty grodzieńskiej, Józef Gołębiowski, zorganizował także przed dwustu laty orkiestrę, złożoną z chłopców pochodzenia wiejskiego. Kapelmistrz ten uczył swych młodocianych elewów gry na różnych instrumentach

36) Zob. rozprawę Otto R i e s s a: „J. A. P. Schulz Leben" Lipsk 1913, lub dr J. Reissa „Książki o muzyce w Bibliotece Jagiellońskiej", 1938 część III, strona 10

37) Studia wokalne odbywała też pod kierunkiem Kozłowskiego w latach 1775—1778 siostra Ogińskiego Józefa (por. Ogińskiego „Ma biographie depuis mon enfance jusqu'à 1788 èpoque ou commencent mes Memoires, Rkp. Biblioteki w Rapperswilu Nr 962. Żródło to cytuje dr Włodz. Poźniak w rozprawce pt: „Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego" — Rozprawy i Notatki Muzykologiczne pod red. prof. Zdz. Jachimeckiego, zeszyt I, str. 58.

38) A. M i l l e r, op. cit. str. 160

7

chał Freitt (syn Macieja Frejtta), o reputacji pierwszorzędnego metra, wspomniany *Renner i Sychra,* który dla uczennicy swej Anny Balewicz sporządza 63 polonezy na harfę [39]).

Na terenie Wilna okresu 1800—1830 pracuje też jako pedagog, wybitna śpiewaczka, żona profesora medycyny na Uniwersytecie Wileńskim, dr Józefa Franka. U niej uczy się śpiewu m. in. Filomata, Tomasz Zan. Trudni się także udzielaniem lekcyj muzyki *Neymanowski*, skrzypek i kapelmistrz orkiestry Teatru Wileńskiego.

Różny był poziom zawodowego wykształcenia tych kresowych kadr prywatnych przeważnie nauczycieli muzyki i śpiewu. Obok pedagogów, obdarzonych talentem i fachową wiedzą, by wymienić Józefa Kozłowskiego, Józefa Deszczyńskiego, Ignacego Reutta, Sychrę czy Michała Frejtta — muzyki nauczali na kresowych obszarach Rzeczypospolitej na przełomie XVIII i XIX w profesorowie zgoła mierni, lub wręcz dyletanci (exemplum: ów sławetny Imć pan Karafa-Korbut).

Różny także element narodowościowy reprezentowali ci siewcy oświaty muzycznej na odległych od centrum Polski terenach. Wśród owej „braci" nauczycielskiej znajdowali się Niemcy, Francuzi, Czesi (szybko się zresztą polonizujący), obok pedagogów pochodzenia rdzennie polskiego.

Podobne warstwy: napływową i rodzimą widzimy w innym kresowym środowisku: *we Lwowie,* którego poziom nauczania muzyki w latach 1773—1830 nie jest wprawdzie na ogół wysoki, ale zasługujący na uwagę. Jednym z pierwszych pedagogów muzycznych, pracujących tutaj w owym okresie, jest *Józef Elsner.* Działalność jego, jako początkowo niewątpliwie prywatnego nauczyciela muzyki, przypada we Lwowie na lata 1793—1799. Że działalność tę traktował Elsner już wówczas jako rodzaj pracy zawodowej, świadczy następujący urywek z jego Pamiętnika:

„...Akademja (mowa o „Akademii Muzycznej", założonej przez Elsnera we Lwowie dzięki poparciu skrzypka-amatora hr. Michała Wielhorskiego i śpiewaczki - amatorki ks. Jabłonowskiej — przyp. mój), nabyła wielkiej wziętości ze współudziałem wielu znakomitości polskich. Wspierali mnie swoimi talentami tak, że zdołałem przy *konieczności udzielania lekcyj muzyki dla sposobu utrzymania się* nadać zajęciom moim wyższą dążność artystyczną..." [40]).

Z pedagogią muzyczną Lwowa z przełomu XVIII i XIX w. wiążą się nadto nazwiska: *Franciszka Ksawerego Wolfganga Mozarta* [41]) (syna wielkiego kompozytora) oraz *Ferdynanda Kremesa,* urzędnika austriackiego. Pierwszy z nich uczył gry fortepianowej, a jedną z jego bardziej uzdolnionych i zaawansowanych uczennic była Julia Baroni Cavalcabo, znacznym rozgłosem ciesząca się we Lwowie jako pianistka i kompozytorka.

U Ferdynanda Kremesa uczył się m. in. słynny nasz skrzypek Karol Lipiński. Kremes nie należał widocznie do wybitniejszych pedagogów, skoro ówczes-

---

[39]) O zbiorze tym pisał dr Ł. Kamieński w „Muzyce" z r. 1928 w Nr 3.

[40]) F. Hoesick: „Z papierów po Elsnerze", Warszawa 1901.

[41]) We Lwowie mieszkał on około 30 lat (z kilkuletnimi przerwami). Oprócz lekcyj fortepianowych prowadził miejscowy chór „Cecylja".

nie wychodzący we Lwowie pod red. Adama Tomasza Chłędowskiego „Pamiętnik Lwowski" zamieścił w roku 1819 w związku z artykułem o Karolu Lipińskim notatkę treści następującej:

„Lwów nie mógł mu natenczas wskazać żadnego mistrza, któryby go wyżej nad zakres *zwyczajnych skrzypków* podnieść potrafił..." [42])

Ale już w latach dwudziestych XIX w. przebywają przez czas pewien we Lwowie: głośny skrzypek *Ferdynand Mazas* (w r. 1824—25) i *Ignacy Schuppanzig* Wiedeńczyk, pierwszy skrzypek w kwartetach księcia Lichnowskiego i hr. Rozumowskiego. Jest tedy wielce prawdopodobne, iż wybitni ci artyści powiększali nieliczne grono prywatnych nauczycieli muzyki, działających we Lwowie w początkach ubiegłego stulecia.

Na marginesie dodać należy, iż we Lwowie, w klasztorze Bernardynek, w połowie XVIII stulecia przebywał teoretyk i kompozytor niemiecki, Joh. Ph. *Kirnberger* (uczeń J. Seb. Bacha). Kirnberger zajmował nadto stanowisko klawicembalisty i kapelmistrza na dworach magnatów (hr. Rzewuskiego w Podhorcach, ks. Stanisława Lubomirskiego w Równem i hr. Ponińskiego) [43]).

Nauczanie muzyki we Lwowie wkroczy na tory akcji bardziej planowej i wzmożonej z chwilą powołania do życia w tym mieście Konserwatorium Muzycznego, co będzie tematem jednego z następnych rozdziałów niniejszej pracy.

---

[42]) Innego zdania o Kremesie był autor notatki, zamieszczonej w Lipskiej Gazecie Muzycznej z r. 1835, a przedrukowanej przez „Pamiętnik Muzyczny Warszawski" w r. 1836. Przytaczam ją:

„Karol Lipiński znalazł dla siebie wyborny wzór w grze niejakiego pana Kremes, Wiedeńczyka, będącego urzędnikiem we Lwowie, któren się odznaczył prócz tego w bardzo trudnych kompozycjach na ten instrument; tenże w roku 1823 zaledwo mając lat 36, tamże umarł".

Z notatki zaś, podanej na łamach Warsz. „Ruchu Muzycznego" z r. 1857 (str. 199), wynika, iż Kremes był także nieprzeciętnym wiolonczelistą. „Talentowi Lipińskiego odpowiadał godnie dilletant Ferdynad Kremes, który przez całe dziesięciolecie zachwycał Lwowian znakomitą grą na wiolonczeli..."

[43]) Zob. pracę M. Seifferta w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", Lipsk 1899 lub „Książki o muzyce" dr Józefa Reissa, część III, str. 10.

PROF. UNIW. DR ADOLF CHYBIŃSKI (Poznań)

WACŁAW Z SZAMOTUŁ
(XVI w.)

(Dokończenie)

B

Utwory zachowane w całości

I. MOTETY

Uwagi wstępne. Motety Wacława z Szamotuł, wydane w publikacjach norymberskich, są napisane na identyczny zespół czterogłosowy w tzw. wysokiej chiavetcie (mezzosopran, alt, tenor i baryton), która obok normalnego zespołu (sopran, alt, tenor, bas) przyjęła się była na stałe już około połowy XVI wieku, nie mając zresztą wpływu na rodzaj intonacji i nie pozostając zawsze w związku z transpozycją, czego dowodem jest, że motet „In Te Domine speravi" posiada bemol jako znak przykluczowy, motet zaś „Ego sum pastor bonus" go nie posiada. Obydwa zatem są przeznaczone na chór mieszany (zapewne i motet „Nunc scio vere"). W notacji motetów Wacława nie zauważamy żadnych komplikacji mensuralnych. Rzadkie są, ale i jedyne, dwunutowe ligatury. Ale do bardzo wielkich rzadkości w motetowej muzyce XVI wieku należą dwa wypadki w motecie „In Te Domine speravi": 1. w głosie „altowym" w t. 110 znajdują się 4 fuzy na drugiej („słabej") części taktu, 2. w głosie „mezzopranowym" w t. 153 znajdujemy 4 fuzy na pierwszej („mocnej") części taktu. Nawet w muzyce instrumentalnej i madrygalistycznej nie należały one wówczas do zjawisk często spotykanych. (W t. 50 głosu „altowego" semiminima z punktem i trzema fuzami jest oczywiście błędem drukarskim; wymaga on zamiany wszystkich czterech nut na semiminimy, aby wypełnić cały takt, przez analogię z innymi taktami). Uproszczone stosunki mensuralne w motetach Wacława nie są prawdopodobnie wyrazem jego osobistej notacyjnej praktyki, lecz raczej wyrazem dążeń jego norymberskich wydawców (jakby dowodziły obydwie ich publikacje). W Polsce podobnie jak we Włoszech (por. np. wydania dzieł Victo-

rii), długo jeszcze utrzymywały się liczne rodzaje kombinowanych ligatur w muzyce mszalnej i motetowej, jak dowodzi szereg rękopisów mensuralnych z drugiej połowy XVI wieku, między nimi zwłaszcza pewien bardzo obszerny rękopis Biblioteki Ord. Krasińskich, mało dotychczas zużytkowany dla nauki i może zniszczony w czasie ostatniej wojny. Zresztą styl motetów Wacława nie wymagał żadnych komplikacji mensuralnych. Wszystkie motety Wacława zachowują też bez zmian takt parzysty, „tempus imperfectum diminutum", jak bardzo wiele ówczesnych motetów.

Teksty. 1. *In Te Domine speravi* (wyd. w r. 1554). Tekst tego motetu jest, jak wynika już z pierwszych jego słów, psalmem (XXX). Składa się z dwóch części, z których druga rozpoczyna się od słów: *Quoniam fortitudo mea.* Takim dwuczęściowym układem tekstu posługują się zazwyczaj i inni kompozytorowie XVI wieku. Niekiedy jednak inny tekst stanowi drugą część ich motetów (np. w „In Te Domine speravi" N. Gomberta, na 6 głosów). Zdarza się nawet, że po „In Te Domine" następuje jeszcze kilka oddzielnych tekstów, jak to widzimy np. w odnośnym motecie niemieckiego kompozytora Wilh. Nordwiga (1538, 1553) [1]). Wacław z Szamotuł posługuje się w swym motecie ogólnie przyjętym tekstem i jego dwuczęściowym układem.

Tekst ten należał w XVI wieku do częściej opracowanych, zwłaszcza do r. 1560 (po nim daleko rzadziej). Dość wskazać na 4-głosowe jego opracowania L'Héritiera, Berchema, Lupusa-Hellincka, Delatre'a, Clemensa Jacoba („non Papa"), Verdelota i innych. Niektóre z nich cieszyły się stosunkowo dość znaczną, a przynajmniej niewątpliwą popularnością, jak np. zwłaszcza 5-głosowe opracowanie Lupusa-Hellincka (w latach 1532—39 cztery wydania), a przede wszystkim 4-głosowe dwóch mistrzów francuskich, wzgl. flamandzkich: J. L'Héritiera (4 wydania w latach 1526—45) i F. Verdelot'a (3 wyd. w latach 1532—42) [2]), kompozytora, który w latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku nie należał już do nieznanych w Krakowie, jak dowodzi Tabulatura Jana z Lublina (1537—47), zawierająca jego trzy madrygały [3]).

Tekst w motecie Wacława z Szamotuł, zawierający oczywiście powtarzania słów i zdań (wyrażone tu cyframi w nawiasach), jest następujący:

---

1) R. Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, 1877

2) R. Eitner, tamże

3) A. Chybiński, w „Kwartalniku muzycznym", 1911 i nast.

„In Te Domine speravi (3), non confundar in aeternum, in iustitia Tua libera me (2), libera me. Inclina ad me aurem Tuam (2), accelera ut eruas me. Esto mihi in Deum protectorem (2) et in domum refugii (2), ut salvum me (2) facias, ut salvum me facias. — Quoniam fortitudo mea (2) et refugium meum es Tu (2). Et propter nomen Tuum deduces me et enutries me (2), educes me de laqueo, quem absconderunt mihi. Quoniam Tu es protector meus (2), in manus Tuas Domine commendo spiritum meum. Redemisti me Domine Deus (3) veritatis, Deus veritatis, redemisti me Domine Deus veritatis".

Wacław opracował ten tekst bez żadnych zmian, opuścił jedynie ostatni wiersz („Odisti observantes vanitates supervacue"), uznając prawdopodobnie wiersz ten za tylko dodatkowy, wychodzący poza jednolitą treść i formę wierszy poprzednich, wziętych jako całość.

2. *Ego sum pastor bonus* (wyd. w r. 1564). Tekst tego motetu, zaczerpnięty z ewangelii św. Jana (Joann. 10. b), dla „Dominica II post Pascha" [4]), nie należał — w przeciwieństwie do tekstu „In Te Domine" — do popularnych wśród kompozytorów motetowych XVI wieku. Trudno orzec, czy szczupłość tekstu czy inne powody złożyły się na jego omijanie. Ale wystarczy stwierdzić, że w wydanych w XVI wieku antologiach muzycznych („zbiorowych wydawnictwach") n i e znajdujemy poza utworem Wacława z Szamotuł ani jednego motetu z tym tekstem [5]). Ale i poza antologiami nie wielu tylko kompozytorów tekst ten pociągał; można wymienić tylko kilku kompozytorów niemieckich: Calvisiusa, Dulichiusa, H. Herpola, G. Otto, Wanninga [6]). Daleko częściej obierano dla motetów inne teksty, zaczynające się od słowa „Ego" (Ego sum panis vivus, Ego dormio, Ego flos campi itd.).

Kompozytorowie XVI wieku mieli dość znaczną swobodę w przyrządzaniu tekstów liturgicznych do potrzeb swych utworów, dziedzicząc tę swobodę po swych średniowiecznych poprzednikach. Wacław z Szamotuł nie stanowił pod tym względem wyjątku. Tekst z ewangelii św. Jana poddał pewnym zmianom: niektóre słowa opuścił, inne przestawił, inne wreszcie dodał. W tekście ewangelii dodał przede wszystkim po każdym zdaniu słowo „Alleluia", i to na

---

4) Liber Usualis

5) R. E i t n e r, op. cit.

6) H. J. M o s e r, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, I Teil, Leipzig s. a., str. 45 a

wzór krótkiego tekstu w „Communio 2" („de sancta Maria"), zawierającego tylko jedno zdanie z ewangelii („Ego sum pastor bonus, alleluia: et cognosco oves meas, et cognoscunt me meae, alleluia, alleluia") [7]. Druga połowa tekstu: „pono animam meam pro ovibus meis" jest wzięta wprost z tekstu ewangelii, z małym — jak widzimy — przestawieniem słów i dodaniem „alleluia". Tak więc całość tekstu w motecie Wacława z Szamotuł brzmi:

„Ego sum pastor bonus (4), Alleluia (1), et cognosco oves meas (2), Alleluia (1), et cognoscunt me (3) meae, Alleluia (3) — Pono animam meam (3) pro ovibus meis (2), Alleluia (1), pro ovibus meis (1), Alleluia (1)".

Pięciokrotne wprowadzenie słowa „Alleluia" powiększyło rozmiar tekstu ewangelicznego (mimo opuszczenia zdania: „Sicut novit"). Ponadto poszczególne zdania tekstu są powtarzane (2—4 razów). Dzięki takiemu układowi motet Wacława otrzymuje nieco większy rozmiar, wystarczający do stworzenia utworu, który będąc zwięzłym, nie jest zbyt krótkim, który jednakże w przeciwieństwie do poprzednio omówionego motetu „In Te Domine", liczącego 168 taktów, zaliczymy do tzw. „małych motetów", liczy bowiem tylko 73 takty. Ale pięciokrotne wprowadzenie słowa „Alleluia" ma jeszcze tę dodatnią stronę, że przyczynia się do nadania formie muzycznej, jako pozostającej w motecie w zależności od tekstu, cech jasnej przejrzystości, z drugiej zaś strony muzyczna dźwięczność tego słowa, bogatego w samogłoski, dała kompozytorowi sposobność wprowadzenia szerszych, śpiewniejszych fraz.

3. *Nunc scio vere* (transkrypcja, w rkp. tabulatury organowej z lat sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych XVI wieku) [8]. Całość rozpada się na 2 części (podobnie jak motet „In Te Domine"), z których pierwsza ma napis: „In die Apostolorum Petri et Pauli. Nunc scio vere. *W. S.*" (monogram kompozytora), druga zaś: „Gloria Patri". Jest to zatem introitus wykonywany w dniu 29 czerwca. Ponieważ tekst w tabulaturze nie jest, rzecz jasna, wypisany w całości, lecz tylko kilka jego początkowych słów na samym początku utworu i na początku doksologii („Gloria Patri"), przeto nie możemy orzec, czy Wacław zastosował tekst w całej jego rozciągłości, czy nie wprowadził zmian, usuwając jedne słowa, dodając w ich miejsce inne, a wreszcie powtarzając pewne słowa lub ich grupy. Możemy zapewne bez popełnienia błędu przypuścić, że — podobnie

7) Liber Usualis

8) Por. prace A. Polińskiego i Z. Jachimeckiego

jak inni kompozytorowie motetów — rozwinął szerzej część drugą, tj. doksologię, co wymagało kilkakrotnego powtarzania jej tekstu; całość jest następująca:

„Nunc scio vere, quia misit Dominus Angelum suum: et eripuit me de manu Herodis, et de omni expectatione plebis Judeorum. *(Ps.)* Domine probasti me, et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam. — Gloria Patri. Euouae".

Tekst tego introitu, podobnie jak tekst motetu „Ego sum pastor bonus", był w XVI wieku opracowywany motetowo bardzo rzadko. We wspomnianych poprzednio antologiach muzycznych XVI wieku nie spotykamy ani jednej kompozycji „Nunc scio vere"[9]).

W wyniku szczegółowych analiz obydwóch pierwszych (posiadających teksty) motetów, możemy poczynić kilka uogólnień odnośnie formy tych motetów, pozostających pod wpływem tekstów. Nie spotykamy się tu z niczym odrębnym w stosunku do ówczesnych motetów. Niemniej jednak można zwrócić uwagę na kilka charakterystycznych cech formalnych, pozostających zazwyczaj w związku z techniką polifoniczno-imitacyjną (o której mowa osobno). Motety Wacława są złożone z szeregu ustępów przeimitowanych z rzadko dodanymi epizodami nieimitacyjnymi lub homofonicznymi, które w motecie „Ego sum pastor bonus" stanowią zakończenie dzieła. Zasady ówczesnej, według której odcinki motetowej formy powstają przez to, że „nowy tekst otrzymuje nowy temat do przeprowadzenia", przestrzega Wacław na ogół dość ściśle, zasada ta jednak bywa swobodniej traktowana, swobodniej i artystyczniej. Przeprowadzenie bywa „nadkompletne" (aby użyć terminu z teorii fugi). Nie brak wypadku, że ten sam tekst otrzymuje 2 tematy i 2 przeimitowania. Zdarza się również, że pewien tekst i należący do niego temat nie ograniczają się do jednorazowego przeimitowania; występuje wówczas szereg przeimitowań ze zmienną oczywiście kolejnością w wejściach głosów, nie mówiąc już o zmianach nieznacznych w samym temacie. Niekiedy dwa różne przeprowadzenia zazębiają się silnie i temat następnego przeprowadzenia wchodzi wcale daleko przed zakończeniem poprzedniego przeimitowania.

Panuje pewien nadmiar środków w motecie „In Te Domine speravi". Forma tego motetu jest mniej idealna niż w motecie drugim, gdzie do głosu przychodzi jeszcze czynnik formowania niezależnego od tekstu słownego, bo polegającego na powtórzeniu dwukrotnym

---

9) R. Eitner. op. cit.

całego ustępu (przed końcową kadencją). Jest to już czynnik architektoniki czysto muzycznej.

Kilka zagadnień łączy się z kwestią stosunku tekstu do muzyki w motetach Wacława z Szamotul. W czasach, w których tworzył nasz kompozytor, panowały jeszcze „niderlandzkie poglądy" na tę kwestię, jeśli chodzi zwłaszcza o zrozumiałość tekstu mszy lub motetu ze stanowiska słuchowego (tj. przy ich wykonaniu). Rzecz jasna, że zaznaczały się tu zawsze dość ostre różnice między muzyką polifoniczną a homofoniczną. W pierwszej zrozumiałość tekstu była znacznie zmniejszona, w drugiej niekiedy najzupełniej wyraźna. Im mniejsze środki polifoniczne były stosowane, tym większą była zrozumiałość tekstu w wykonaniu utworów. Motety Wacława z Szamotuł są dziełami polifonicznymi i imitacyjnymi, zawierającymi bardzo tylko nieliczne epizody homofoniczne, wzgl. homofonizujące. Do jak największych rzadkości należy w nich czterodźwięk, w którym wszystkie 4 głosy wykonują tę samą zgłoskę (tego samego słowa). Wypadek taki nie zachodzi ani razu w motecie „In Te Domine speravi" (z r. 1554), natomiast bardzo często czterodźwięk przypada na 4 różne zgłoski tego samego słowa lub różnych słów. Pod tym względem korzystniej przedstawia się motet późniejszy (z r. 1564), „Ego sum pastor bonus", dojrzalszy od poprzedniego. Stosując znaną metodę Kn. Jeppesena [10], przekonujemy się, że — pomijając już kadencje końcowe, w których wszystkie głosy zbiegają się na tej samej zgłosce — tylko w 8 wypadkach wszystkie głosy wykonują tę samą zgłoskę, że następnie w 38 czterodźwiękach to samo dotyczy 3 głosów (w czterogłosie), że wreszcie 114 czterodźwięków przypada na te miejsca, w których różne zgłoski znajdujemy w trzech głosach (78) i w czterech głosach (36). W tych kwestiach zatem nie różnił się Wacław z Szamotuł od wielu jemu współczesnych nawet największych mistrzów mszy i motetów, zwłaszcza kompozytorów szkoły flamandzkiej z Orlandem di Lasso na czele. Nie różnił się nawet od Palestriny w traktowaniu tego zagadnienia, w którego twórczości „Missa Papae Marcelli" stanowi unikat i wyjątek, jeśli chodzi o uzyskanie maksymalnej zrozumiałości tekstu w czasie wykonania dzieła [11]. Przy porównaniu obydwóch motetów Wacława można by do pewnego stopnia przypuścić, że nasz kompozytor dążył do doskonalszego rozwiązania tego trud-

---

[10]) K. Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz

[11]) Jeppesen, op. cit.

nego problemu, jakim jest ogólna zrozumiałość tekstu w czasie wykonywania odnośnego dzieła, jednakże zbyt mała ilość jego motetów nie pozwala nam na uzyskanie większej pewności w tym poglądzie.

Również w kwestii deklamacji tekstu motet późniejszy (1564) przewyższa swego poprzednika (z r. 1554). Jest on prawie że bez wyjątku dobrze deklamowany, gdy tymczasem motet „In Te Domine speravi“ zawiera szereg usterek (np.: „Do-*mi*-ne“, „tu - *a*“, „pro-*tec*-torem“, „pro-tec-to-*rem*“, „sal-*vum*“, „for-ti-tu-*do*“, „e-nu-*tri*-es“, „re-fu-*gi*-um“, „ve-ri-ta-*tis*“). Są to jednak stosunkowo nieliczne usterki w porównaniu z niektórymi utworami wielu ówczesnych mistrzów motetu lub mszy, nie wyłączając nawet Orlanda di Lasso. Jaskrawiej przedstawia się ta kwestia w pieśniach Wacława, jak o tym będzie mowa w dalszych ustępach tej pracy. I tu również czynnik polifonii i homofonii posiada swe znaczenie i swój wpływ, ale także i rytmiczna struktura melodyki, dla której ówcześni kompozytorowie poświęcają bardzo często niejeden szczegół w deklamacji tekstu. Tym tłómaczy się, że — jak to widzimy również u Wacława z Szamotuł — to samo słowo jest raz deklamowane prawidłowo, innym razem wadliwie (nawet przy najstaranniejszym przestrzeganiu prawideł podkładu tekstu).

Trzecie zagadnienie stosunku tekstu do muzyki — to muzyczna wyrażalność treści lub znaczenia słowa lub grupy słów, i to albo za pomocą poszczególnych fraz (kierunek interwałów i rytmika!) albo za pomocą całego zespołu głosów lub jego części. Nie wszyscy, nawet najwybitniejsi mistrze z czasów Wacława z Szamotuł zwracali starannie uwagę na każdy szczegół komponowanego tekstu, mogący znaleźć swój wyraz w muzyce. Nie każdy też tekst dawał sposobność do muzycznego symbolizowania poszczególnych słów lub ich grup. Ściśle rzecz biorąc — w żadnym z dwóch motetów Wacława nie znajdujemy takich szczegółów tekstowych, które by zachęcały kompozytora do zastosowania środków właściwych muzyce „opisowej“. Zwraca jednak uwagę pewien szczegół w motecie „In Te Domine speravi“, t. 46—48; słowo „*accelera*“ jest wyrażone muzycznie w ten sposób, że za parą górnych głosów „pośpiesza“ (w odległości 2 nut ćwierciowych) para głosów dolnych, z tym samym jednotonowym motywem. Efekt ten zwraca szczególną uwagę także z tego powodu, że jest to jedyny przypadek homofonicznego przeciwstawienia dwóch par głosów w tym motecie z zachowaniem identycznej rytmiki, jak to widzimy często w późniejszych utworach

Josquina i jego szkoły, zwłaszcza jej odłamu francuskiego, i nie tylko w utworach świeckich (chansons!). Zastosowanie imitacyjnej (fugowanej) techniki w ustępach zawierających słowa „et in domum *refugi*“ (t. 58—65), lub „*refugium* meum“ (t. 87—98) nie jest oczywiście efektem zamierzonym („ad hoc“), ponieważ technika ta ma zastosowanie w całym motecie Wacława. Wspominamy tu o tym, ponieważ kompozytorowie XVI wieku wyzyskiwali słowa takie, jak „fuga“ itp., do wprowadzania środków imitacyjnych, jednakże wśród ustępów pisanych homofonicznie lub w kontrapunkcie prostym. Powtarzanie pewnej frazy z tekstem wyrażającym prośbę lub błaganie wraz z przenoszeniem frazy o interwał kwinty w górę, jak to widzimy w motecie „In Te Domine“ (t. 50 i nast.: „Esto mihi in Deum protectorem“; t. 66 i nast.: „ut salvum me facias“), bywa niekiedy interpretowane jako rodzaj gradacji retorycznej. Taka interpretacja jest niewątpliwie słuszna w odniesieniu do muzyki okresu barokowego (por. niektóre utwory M. Mielczewskiego!). W motecie Wacława jest to wynik zastosowania techniki imitacyjnej z właściwym jej przenoszeniem tematu o interwał kwarty lub kwinty w górę. Motet „Ego sum pastor bonus“ nie zawiera w swym tekście szczegółów mogących dać impuls do symbolizowania ich w muzyce. Niemniej jednak zwraca na siebie uwagę dwukrotnie (t. 55—58 i 62—65) w otoczeniu polifonicznym występujący i do trzech głosów zredukowany homofoniczny, bo na pochodzie sekstowych trójdźwięków oparty fragment z tekstem: „pro ovibus meis“, pełen bukolicznej łagodności („oves“!), a w swej prostocie przypominający trzygłosowy układ willaneł, jakkolwiek tego rodzaju falsobordonowe prowadzenia głosów spotykamy u niektórych przedstawicieli szkoły Josquina des Prés. Że wreszcie słowo „alleluia“ daje kompozytorowi sposobność do rozwinięcia szerszych fraz ornamentalnych i ich imitacyjnego przeprowadzenia przy końcu tego motetu, o tym wspominamy tylko dla dokładności. I pod tym względem Wacław z Szamotuł nie różni się od innych ówczesnych kompozytorów, bez względu na ich przynależność do takiego czy innego kierunku w obrębie „szkoły niderlandzkiej“, reprezentowanej wówczas przede wszystkim przez starsze i młodsze generacje po Josquinie.

Zestawiając ze sobą obydwa teksty motetów Wacława z Szamotuł zauważamy od razu znaczne pomiędzy nimi różnice w emocjonalnej treści, mającej lub mogącej mieć wpływ na ich muzyczne opracowanie. Bogatszą pod tym względem jest treść tekstu w mo-

tecie „In Te Domine speravi", bardziej dynamiczną w swej religijnej żarliwości, wymagającą przy tym bogatszych środków w wyrazie muzycznym, trudniejszą w ujęciu formy. Tekst natomiast motetu „Ego sum pastor bonus" przedstawia treść o charakterze bardziej jednolitym i spokojnym, łagodnym w swym wyrazie. W muzycznej osnowie tych motetów widzimy wierne odbicie ogólnego charakteru i „nastroju" ich tekstów.

Teksty motetów Wacława z Szamotuł są liturgiczne. Jednakże Wacław nie posługuje się w tematyce swych motetów tymi chorałami, które w liturgii rzymskiej tym tekstom odpowiadają. Pod tym względem nie stanowi wyjątku wśród ówczesnych kompozytorów motetów od czasów Josquina des Près, zarzucających ponadto opieranie się na równo-długonutowym cantus firmus. Natomiast jest bardzo prawdopodobne, że Wacław z Szamotuł czerpał swe wątki tematyczne z innych melodii chorałowych. Melodyczne pochodzenie pierwszego tematu (i dalszych) w motecie „Ego sum pastor bonus" nie jest mi znane; być może, iż dalsze badania odkryją źródło tego tematu i tematów dalszych. Co do pochodzenia naczelnego tematu w motecie „Ego sum pastor bonus" wskazuje prof. Z. Jachimecki na hymn „Aeterna Christi munera" [12]), czyniąc to niewątpliwie na podstawie przedmowy do XIV tomu zbiorowego wydania dzieł Palestriny (1882).

Tematyka motetów Wacława z Szamotuł opiera się w swym stylu niewątpliwie na melodyce chorału gregoriańskiego, jak już zauważył prof. Jachimecki, oraz — w niektórych, bardziej symetrycznie i zwarcie skonstruowanych tematach, na melodiach pieśni religijnych, jednakże nie tylko „pieśni polskich", jak ten sam autor przypuszcza; w pieśniach religijnych Wacława spotykamy się przecież z melodiami pieśni śpiewanych powszechnie i poza Polską, jak o tym jeszcze będzie mowa w następnym rozdziale tej pracy.

Technika polifoniczna Wacława z Szamotuł jest bez wątpienia wybitna w porównaniu z tym, co znajdujemy w polifonicznych utworach jego polskich poprzedników; oznacza pierwszy kulminacyjny punkt w rozwoju polskiej polifonii a cappella, o ile sądzić można na podstawie znanych dotychczas zabytków sprzed r. 1550 Wacław panuje bezspornie nad problematyką techniczną ówczesnej polifonii. Nie będziemy tego faktu kwestionować faktem że — po-

---

[12]) Z. Jachimecki, Muzyka polska w rozwoju historycznym, Cz. I, t. I, Kraków, 1948

dobnie jak w wielu niestety utworach polskich (ale i czeskich) renesansu i czasów późniejszych — obydwa jego motety i niektóre pieśni zawierają pewne usterki, które nie upiększają jego dzieł (np. kwinty równoległe w głosach skrajnych, zbyt mało staranne w szczegółach prowadzenie głosów itp.). Wacław z Szamotuł posługuje się techniką polifoniczną w jej dość różnych postaciach, posługuje się nią ustawicznie, przede wszystkim w postaci imitacyjnej, niekiedy w wyższej nawet mierze, niż to widzimy w wielu wybitnych dziełach jego czasów, choć i pod tym względem — spotykamy nadal utwory pełne polifoniczno-imitacyjnych komplikacji, do jakich Wacław zapewne sięgać nie zamierzał. Ale jego wielogłosowość znamionuje wszędzie widoczna, w oczy bijąca swoboda dysponowania środkami polifonii. I rzecz charakterystyczna, obok szczegółów rygorystycznego kontrapunktu, wkraczających już w sferę wręcz kanonicznego przymusu, znajdujemy bezpośrednio zjawiska suwerennej swobody „urodzonego polifonisty", ale polifonisty nie zapominającego o kunsztowności. Tym np. tłumaczy się prawdopodobnie wielkie jego zamiłowanie do stosowania stretta. (Strettem rozpoczyna się „In Te Domine speravi"). W wyzyskiwaniu tematów w przeprowadzeniach, w ciągłych ich przystosowywaniach do ich imitacyjnego przeprowadzenia, w ustawicznych zmianach i modyfikacjach dla osiągnięcia nowych postaci polifonicznych (imitacyjnych) widać rękę artysty, mającego wszelki tytuł do mistrzostwa.

Doskonalsze w motecie drugim niż pierwszym brzmienie czterogłosu każe nam przypuścić, że w tym kierunku Wacław z Szamotuł był w rozwoju. Wprowadzanie (dla kontrastu) małych homofonizujących fragmentów wśród ustępów o „czystej polifonii", przeciwstawianie sobie głosów parami lub po 3 głosy (S, A, T contra A, T, B) itp. — są to wprawdzie środki znane już dobrze od czasów Josquina des Près, i najniewątpliwiej od niego i jego szkoły przez Wacława przejęte, ale niemniej środki w naszej ówczesnej muzyce a cappella jeszcze nie osłuchane, skoro nimi nie były i na Zachodzie.

W jakim stosunku pozostawał Wacław z Szamotuł jako kompozytor motetów do ówczesnej twórczości motetowej zachodniej, w szczególności niderlandzkiej, wzgl. niderlandzko-francuskiej? Musimy tu objektywnie stwierdzić, że odpowiedź na to zasadnicze zapytanie nie jest jeszcze możliwa, jeśli chodzi o odpowiedź rzeczową i wyczerpującą ten temat. Zbyt mało wydano dotychczas motetów nawet najwybitniejszych ówczesnych mistrzów sztuki motetowej, aby można mówić o istnieniu wartościowej podstawy dla

wniosków natury historyczno-porównawczej. Obecne warunki nie pozwalają również na osiągnięcie wydanych i niewydanych, a ilościowo imponujących źródeł, choćby tylko druków zawierających motety, zapewne w ilości idącej w tysiące dzieł, jakby na to wskazywały bibliograficzne publikacje choćby tylko R. Eitnera.

Angielski historyk muzyki H. E. Wooldridge, po zapoznaniu się z dziełami polifonistów polskich XVI wieku (na podstawie „Monumenta Musices Sacrae in Polonia" J. Surzyńskiego), wypowiedział pogląd, że ci polifoniści komponują w stylu „późno-niderlandzkim", „późniejszym niż styl M. Gomberta", że „usiłują komponować według metody Clemensa non Papa albo Chrystiana Hollandera"[13]. Pogląd ten, przyjęty na ogół przez muzykologię polską, jest prawie w całej swej rozciągłości słuszny, z tym zastrzeżeniem, że nie można w swych wnioskach opierać się jedynie na kryteriach stylistycznych, wynikających tylko z dzieł cytowanych przez Wooldridge'a mistrzów. W każdym razie określenie stylu choćby tylko Wacława z Szamotuł (jako motetysty) jako „stylu późno-niderlandzkiego" (na co zresztą wskazuje już... chronologia i treść wydawnictw XVI w., zawierających motety Wacława 1554—1564), jest słuszne, jeśli pominiemy bardzo rzadkie archaiczne szczegóły zachodzące niekiedy i u późniejszych mistrzów, nawet u Palestriny. I ten ostatni mistrz, otwierający nowy okres w historii muzyki kościelnej, komponował niekiedy w stylu późno-niederlandzkim. I jeśli zapoznajemy się na podstawie doskonałej publikacji duńskiego muzykologa Knuda Jeppesena[14]) ze szczegółami stylu palestrinowskiego i z jego całością, to przechodząc w drodze porównawczej analogiczne cechy stylu Wacława z Szamotuł, dochodzimy do wniosku, że opinia Wooldridge'a, oparta o ogólną znajomość późno-niederlandzkiej muzyki kościelnej, zasługuje tym bardziej na uznanie za słuszną. Bliższe jednak szczegóły stylistyczne pozostać muszą dla precyzyjnych badań w przyszłości, w oparciu o bogaty materiał zabytkowy, który dotychczas jest wydany w minimalnej ilości. Dotyczy to również materiałów zabytkowych z czasów przed Wacławem z Szamotuł. Uogólnienia bowiem tego rodzaju wymagają przeprowadzenia badań szczegółowych, choćby z tego powodu, że „styl późno-niderlandzki" posiadał szereg filiacji, dziś jeszcze niezbadanych, i nie mo-

13 W „Oxford History of Music", t. II, 1905. W braku oryginału cytuję przekład według „Wpływów włoskich w muzyce polskiej". Cz. I, 1911, Z. Jachimeckiego

14) Por. uw. 10

gących zadośćuczynić wszystkim wymaganiom prawa historycznej przyczynowości, historycznych związków stylistycznych.

II. PIEŚNI CHÓRALNE

Z obfitej zapewne pieśniarskiej twórczości chóralnej Wacława z Szamotuł zachowało się zaledwie sześć pieśni czterogłosowych, a mianowicie:

1. „Christe qui lux es & dies. Po polsku M(ikołaj R(ey): *Kryste dniu naszej światłości*". Wydał ją jako luźny druk Łazarz Andrysowicz w Krakowie, bez daty (1556?). Monogram kompozytora: „*V. S.*" w alcie, tenorze i basie. (Egz. w Ossolineum oraz w tzw. Kancjonale Puławskim w Bibl. Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Pieśń tę wydał A. Poliński w „Echu muz.", Warszawa 1881).

2. „Modlitwa, gdy dziatki spać idą": *Już się zmierzcha, nadchodzi noc*. Wydał ją jakoby luźny druk Łazarz Andrysowicz w Krakowie, bez daty (1556?). Monogram kompozytora „*S. W.*" w alcie, tenorze i basie. (Egz. w Ossolineum. Podobiznę litogr. wydała w roku 1880 K. Przyborowska w Warszawie, w transkrypcji zaś A. Poliński w „Echu muz.", Warszawa 1881 i W. Gieburowski w „Cantica Selecta", Poznań 1928).

3. „Pieśń o narodzeniu Pańskim" („Dies est laetitiae"): „*Pochwalmyż wszyscy społem*". Wydał ją jako luźny druk Ł. Andrysowicz w Krakowie, bez daty (1556?). Monogram kompozytora „*V. S.*" w sopranie. (Egzempl. w tzw. Kancjonale Puławskim w Bibl. Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Pieśń tę wydał J. Surzyński w „Muzyce kościelnej", Poznań 1885).

4. „Powszednia spowiedź": „*Ach mój niebieski Panie*" (tekst Andrzeja Trzycieskiego, według akrostychu). Wydana przez Ł. Andrysowicza w Krakowie, bez daty (1556?), jako luźny druk. (Egzempl. w Ossolineum. Pieśń tę wydał A. Poliński w „Echu muz.", Warszawa 1881).

5. „Psalm pierwszy (Beatus vir qui non abiit)": „*Błogosławiony człowiek*" (tekst A. Trzycieskiego). Wydał go Mateusz Zybeneycher w Krakowie. bez daty (1558?), jako luźny druk. Monogram kompozytora „*V. S.*" w basie. (Egz. w tzw. Kancjonale Puławskim w Bibl. Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie i w tzw. Kancjonale Krakowskim Bibl. Ord. Zamoyskich w Warszawie).

6. „Psalm Dawidów CXVI": „*Chwalcie Pana Boga wszechmocnego*". Wydał go Mat. Zybeneycher w Krakowie w r. 1558, jako luźny

druk. Monogram kompozytora „*V. S.*“ w głosie altowym i basowym. (Egz. w tzw. Kancjonale Krakowskim w Bibl. Zamoyskich w Warszawie).

T e k s t y. — Jak już wynika z poprzedniego zestawienia bibliograficznego, tylko w trzech tekstach zawarte są wskazówki odnośnie ich autorów, którymi byli: Mikołaj R e y („M. R.“: „Kryste dniu naszej światłości“) i Andrzej T r z y c i e s k i („A. T.“: „Ach mój niebieski Panie“ (akrostych) i „Błogosławiony człowiek“), a więc dwaj zwolennicy dysydentyzmu, a nawet działacze ze sfer dysydenckich. Z tych trzech tekstów zapewne tylko jeden jest oryginalny: „Ach mój niebieski Panie“. Dwa inne są przekładami, wzgl. parafrazami tekstów łacińskich: „Kryste dniu naszej światłości“ pochodzi z łac. tekstu „Christe qui lux es et dies“; „Błogosławiony człowiek“ jest parafrazą tekstu psalmu I. Autorstwo trzech dalszych tekstów („Już się zmierzcha“, „Pochwalmyż wszyscy społem“ i „Alleluia, Chwalcie Pana“) nie jest dotąd odkryte. Ostatnio wymieniony tekst jest parafrazą psalmu 116. Tekst „Pochwalmyż wszyscy“ pozostaje (jak jego melodia) w związku z tekstem łac. „Dies est laetitiae“. Tekst „Już się zmierzcha“ jest prawdopodobnie oryginalny. Jak trzy pierwsze tak i trzy dalsze teksty powstały zapewne w sferach dysydenckich. Niektóre z nich znajdujemy w kancjonałach dysydenckich, które ukazały się w latach wydania pieśni Wacława z Szamotuł lub latach późniejszych (1559: Groicki, Seklucjan, Zaręba; 1587: Artomius) [15]. Kwestia ta zajmie nas jeszcze przy omawianiu melodii w pieśniach Wacława z Szamotuł.

We wszystkich sześciu pieśniach Wacława panuje wielka różnorodność w układzie tekstów, w ilości zwrotek i ich budowie: 1. „Alleluia, Chwalcie Pana“, 1 zwrotka 4-wierszowa, z dodaniem na końcu „Alleluia“ (2); 2. „Już się zmierzcha“, 4 zwr. 6-wierszowe; 3. „Pochwalmyż wszyscy“, 4 zwr. 10-wiersz.; 4. „Kryste dniu naszej światłości“, 7 zwr. 4-wiersz.; 5. „Błogosławiony człowiek“, 7 zwr. 8-wiersz.; 6. „Ach mój niebieski Panie“, 17 zwr. 4-wiersz. Nie we wszystkich tekstach budowa wiersza jest jednakowa: w dwóch panuje zasada 8-zgłoskowa, w jednym 10 zgł., w trzech natomiast zasadą jest budowa dwuwierszowa 7 + 6 zgłosek, przy czym zdarzają się małe odstępstwa od tej zasady. Wszystkie te odmiany są muzycznie sprowadzone do jednej zasady: ponieważ pieśni są oparte o cantus firmus, rozpadający się na odcinki, których zakończenia

---

15) Według inform. K. Hlawiczki

(kadencje) nakrywają się z rymami, kończącymi zdania, przeto i frazy muzyczne łączą się w całość pozostającą w zgodzie z tekstem. Stosunek Wacława do tekstów tłumaczy się jasno, nie znajdujemy nigdzie odstępstwa od prawidłowości nawet w tych pieśniach, które posługują się techniką zbliżoną do motetowej. Wszystkie głosy kadencjonują równocześnie; natomiast nie zawsze wszystkie głosy rozpoczynają równocześnie dany odcinek tekstu. Łączy się to z kwestią zrozumiałości tekstu w zespole głosowym.

Zupełna zrozumiałość tekstu (przy wykonaniu utworu) jest zachowana tylko w trzech pieśniach, posługujących się techniką ściśle homofoniczną według zasady „nuta przeciw nucie" (melodyka sylabiczna we wszystkich głosach), mianowicie w pieśniach: „Ach, mój niebieski Panie", „Błogosławiony człowiek", „Alleluia, Chwalcie Pana". Trzy inne pieśni, pisane w kontrapunkcie ozdobnym i stosując sporadycznie prawie że absolutną polifonię (z imitacjami), nie wszędzie odpowiadają warunkom zupełnej zrozumiałości tekstu, co jest rzeczą zrozumiałą. Dotyczy to zwłaszcza pieśni „Kryste, dniu naszej światłości", w mniejszym stopniu „Już się zmierzcha" i „Pochwalmyż wszyscy Pana". Należy jednak zauważyć, że stosunki te w pieśniach Wacława przedstawiają się o wiele łagodniej, niż w jego motetach jako formach przeimitowanych, a ponadto — pieśni te co do ogólnej zrozumiałości tekstu (przy wykonaniu utworu) stoją wyżej od wielu podobnych pieśni np. niemieckich przy ich skłonności do stosowania techniki motetowej.

Usterki w deklamacji tekstów w pieśniach Wacława z Szamotuł nie są na ogół liczne (poza pieśnią „Błogosławiony człowiek"). Najliczniejsze pomiędzy nimi są te, które polegają na położeniu akcentu na ostatniej zgłosce słów, zwykle w zakończeniach fraz i w kadencjach. W słowach trzyzgłoskowych akcentowana bywa zgłoska ostatnia, niekiedy pierwsza i ostatnia; w cztero-zgłoskowych druga i czwarta, w pięcio-zgłoskowym pierwsza, trzecia i piąta („*bło*-go-sła-*wio*-ny"). O ile takie usterki należą do rzadszych w pieśniach opracowanych kunsztowniej, o tyle jaskrawiej wychodzą na jaw w pieśniach pisanych techniką homofonizującą lub homofoniczną. Pod tym względem najobfitszą w rażące błędy deklamacyjne jest pieśń „Błogosławiony człowiek", jedyna spośród pieśni Wacława o nieparzystej miarze taktu. Jamby tekstu ścierają się z trochejami melodii. Ten rozdźwięk, drażniący dzisiejsze ucho swym powtarzaniem się w 27 taktów liczącej melodii, pobudza jednak do pewnych refleksji. Wacław z Szamotuł na ogół przestrzega praw deklamacji
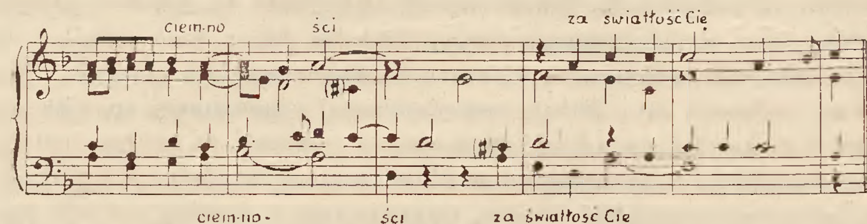
muzycznej i najzupełniej niewątpliwie zdawał sobie dobrze sprawę ze stosunku metrum poetyckiego do muzycznego. Wykluczyć musimy jakieś zaniedbanie z jego strony w tej pieśni. Podobne zjawisko spotykamy w kilku anonimowych i nie-anonimowych polskich pieśniach z owych czasów, pieśniach mających nieparzystą miarę taktu. Genezę tego zjawiska można wyjaśnić tylko w ten sposób, że muzyka tych pieśni powstała pierwotnie do tekstów nie-polskich, potem spolszczonych, o odmiennej metryce, może i o odmiennej treści. Cantus firmus tej pieśni (w tenorze) jest prawdopodobnie pochodzenia czeskiego[16]). (Nawiasowo dodać można, że problemat ten wypływa również w polskiej pieśni wielogłosowej po Wacławie z Szamotuł. Przykładem tego mogą być „Melodie psalmowe" M. Gomółki, gdzie jedne pieśni są deklamowane bez błędów, inne obfitują w błędy. Czyżby niektóre z tych ostatnich były pierwotnie napisane do innych tekstów, może nawet świeckich, jakby o tym świadczył ich mniej lub więcej świecki charakter?). Wracając zaś do omawianej pieśni Wacława z Szamotuł można wyrazić przypuszczenie, że przystosowanie tekstu w wydaniu tej pieśni mogło nastąpić nawet bez wiedzy kompozytora, znajdującego się w roku wydania pieśni, 1558, poza Krakowem, gdzie jego pieśń wydano. W innym miejscu jest mowa o bezceremonialnym postępowaniu wydawców z inną jego pieśnią. Albo też — Wacław udzielił zgody na wadliwe przystosowanie tekstu do jego muzyki tylko dlatego, że autorem tekstu był jego bliski przyjaciel Andrzej Trzycieski. Wykluczam bowiem, by Wacław, artysta niepośledniej miary, stworzył do t e g o tekstu źle deklamowaną muzykę.

Wszystkie pieśni Wacława z Szamotuł są oparte o cantus firmus. Opracowania melodii stałych już a priori dają bardzo niewiele sposobności do muzycznego symbolizowania poszczególnych słów tekstu za pomocą środków rytmiczno-melodycznych lub zespołowych. Dwa teksty w pieśniach Wacława zawierają szczegóły nadające się do ich muzycznego opisania, i to szczegóły prawie identyczne w swej pojęciowej treści. Słowa takie, jak: „się zmierzcha", „noc", „ciemności", „światłości" w pieśniach „Już się zmierzcha" i „Kryste dniu naszej światłości". wyzyskałby dla celów opisowych niejeden ówczesny kompozytor. W pieśni „Kryste dniu naszej światłości" daje nam nasz kompozytor piękny przykład zastosowania środków melodycznych i „harmonicznych" celem usymbolizowania

16) Por. uw. 15

kontrastu zawartego w słowach „ciemność" i „światłość", kontrastu pod względem muzycznym tym silniejszego, że słowa te bezpośrednio z sobą sąsiadują:

Takt 8—13



„Ciemności", oczywiście w znaczeniu duchowym, nie fizycznym, ilustruje Wacław zastosowaniem dysonujących współbrzmień (szeregu opóźnień) w głosach środkowych i krokiem zmniejszonej kwarty (cis-f) w alcie. (Jest to najbardziej dysonujące miejsce w całej tej pieśni, która poza nutami przejściowymi nie zawiera dysonujących opóźnień). Z chwilą bezpośredniego wejścia słowa „światłość", rozbrzmiewają już wyłącznie konsonujące współbrzmienia.

Ze stanowiska techniki kompozytorskiej można 6 pieśni Wacława z Szamotuł podzielić na d w a t y p y. Trzy z nich: „Ach, mój niebieski Panie", „Błogosławiony człowiek" i „Alleluia, Chwalcie Pana" są najprostsze, posługują się fakturą h o m o f o n i c z n ą, według zasady „nuta przeciw nucie", z zachowaniem identycznego rytmu we wszystkich głosach, rzadko urozmaiconego nutami przejściowymi i opóźnieniami w jednym z głosów, zazwyczaj w głosie górnym, gdzie niekiedy zjawia się dla urozmaicenia rytm punktowany, zwykle w motywach „portamentowych", i to w głosach górnych. Rzadko większy interwał melodyczny jest opisany (wypełniony) nutami najmniejszej wartości. Są to pieśni „łacniuchno uczynione", przeznaczone „dla naszych prostych domaków" — aby użyć słów Mikołaja Gomółki, mające zastosowanie w „pasterstwie domowem" (według wyrażenia na karcie tytułowej „Pieśni chwał boskich" Jana Zaremby), jakkolwiek to ostatnie nie ograniczało się tylko do pieśni najprostszych. Z pieśni tego rodzaju korzystały i chóry szkolne, jakkolwiek i one również nie ograniczały się do pieśni zupełnie łatwych do wykonania, skoro niekiedy wykonywały muzykę motetową.

Najprostszą z tych pieśni jest „A c h, m ó j n i e b i e s k i P a n i e", traktowana niemal „harmonicznie", gdyż nawet głosy się nie

8*

krzyżują (z wyjątkiem 5 taktu, gdzie alt dla uniknięcia równoległych oktaw z basem robi „przymusowy" skok w dół na dominantę, poniżej tenoru — środek techniczny przez kilka wieków stosowany, i z wyjątkiem t. 8, gdzie względy melodyczne wymagały sięgnięcia jednej nuty tenoru ponad alt). Pieśń ta zawiera prawie same pełne współbrzmienia (prócz dwóch). Już z tego wynika, że samodzielność melodyczna niektórych głosów musiała ucierpieć; dotyczy to basu i altu. Pełnię samodzielności i śpiewności rozwija sopran i tenor; każdy z tych głosów może uchodzić za cantus firmus. Pierwszeństwo przyznamy głosowi górnemu ze względu na jego wielką płynność i gradację wyrazu, osiągającego w drugiej połowie melodii punkt kulminacyjny, jak również z tego względu, że w tym głosie uczuciowa strona melodyki jest najgłębiej wyrażona mimo wielkiej prostoty. Czy melodia ta istniała przed powstaniem pieśni Wacława, czy też Wacław jest jej twórcą, tego nie można na razie rozstrzygnąć; raczej jednak autorstwo jej należy do Wacława. Choralowy styl tej melodii sprawił, że stała się ona popularna, zwłaszcza w sferach dysydenckich, jak tego dowodzą kancjonały XVII wieku, np. kanc. Artomiusa, kanc. gdański itp.[17]). Melodia tenoru, zapewne również stworzona przez Wacława i do melodii sopranu przystosowana, posiada zalety śpiewności, właściwej melodiom o charakterze chorałowym, które zwłaszcza od czasu reformacji stosunkowo szybko stawały się własnością religijnej społeczności. Niekiedy głos w danej chwili najśpiewniejszy obok melodii stałej był z niej wydzielany i prowadził własne życie jako melodia chorałowa, z innym tekstem, ulegając w swym przebiegu pewnym zmianom zależnym od nowego tekstu. (Praktyka ta była znana i przed XVI wiekiem). Dotyczy to również tenorowej melodii pieśni Wacława. Zawierają ją bowiem niektóre kancjonały kościoła reformowanego z XVII, a nawet XVIII wieku, np. kancjonały gdańskie[18]).

Pieśń „Błogosławiony człowiek" jest między pieśniami Wacława z Szamotuł jedyną w nieparzystej miarze taktu. Pieśń ta jest dłuższa od liczącej tylko 10 taktów pieśni poprzednio omówionej; liczy bowiem 28 taktów (3/4). I tu panuje zasada homofonicznej pisowni, częstsze są jedynie krzyżowania głosów środkowych, z tych samych zresztą powodów (uniknięcie równoległych prym, uzyskanie pełniejszego brzmienia z zachowaniem prawidło-

---

[17]) Por. uw. 15
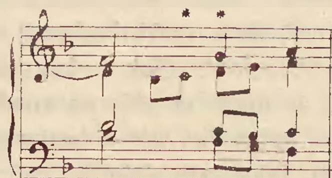
[18]) Por. uw. 15

wego prowadzenia głosów). Wszystkie współbrzmienia są pełne (ostatnia kadencja bez tercji). I w tej pieśni najśpiewniej są prowadzone głosy: sopranowy i tenorowy, prowadzone po większej części w sekstach równoległych z opóźnieniami septymowymi w kadencjach, w sposób stereotypowy (jak w innych pieśniach). Zrazu otrzymujemy wrażenie, że melodia główna znajduje się w sopranie, prowadzonym nie tylko śpiewnie, ale i potoczyście. Być może, iż melodia ta istniała także jako samodzielny twór, ale dowodów na to nie posiadamy; negatywnym zaś dowodem byłby fakt, że tej melodii nie zawierają żadne kancjonały. Natomiast melodia tenoru, będąca cantus firmus, jest odmianą melodii przypuszczalnie czeskiego pochodzenia, wydanej w kancjonale J. Roh'a (1541), a potem w kancjonale Walentego z Brzozowa (1554) [19], z innym jednak tekstem niż w pieśni Wacława, a także w nieco odmiennej postaci, niezależnej od wielogłosowego opracowania. Zmieniona przez Wacława melodia pierwotna ulegała później dalszym zmianom, zwykle zależnym od nowego tekstu.

Pieśń „Alleluia, Chwalcie Pana", 19-taktowa, jest najsłabszą ze wszystkich pieśni Wacława z Szamotuł. Niewiele byłoby do dodania uwag odnoszących się do homofonicznej techniki tej pieśni, tej samej techniki, jaką poznaliśmy przy poprzednio omówionych pieśniach. Kilka szczegółów zasługuje jednak na uwagę. W t. 10—12 tenor i bas krzyżują się w kadencji, tak iż tenor wykonuje „clausulam bassizantem", bas zaś „clausulam tenorizantem", wynik przełamania homofonii, środek znany również w muzyce polskiej od XV wieku, stosowany tam, gdzie tenor schodzi w najniższe swe rejestry. W prowadzeniu głosów nie brak pewnych problematycznych szczegółów. I tak w t. 11 między sopranem a altem zachodzą kwinty równoległe złagodzone pozornie tylko w alcie wyprzedzeniem rytmicznym dolnej nuty drugiej kwinty — niewątpliwie techniczny zabieg „przymusowy" u kontrapunktysty miary Wacława z Szamotuł. (O wspomnianym tutaj „rytmicznym wyprzedzeniu", zachodzącym również w innych pieśniach Wacława, będzie mowa osobno jako o charakterystycznym szczególe stylistycznym). W końcowym „Alleluia", gdzie czynnik polifoniczny dochodzi do głosu w skromnej mierze, nie brak „tarcia" pomiędzy głosami, powodującego sąsiadowanie z sobą dwóch dysonujących współ-

[19]) Por. uw. 15

brzmień, jak to często widzimy w utworach niderlandzkich zwłaszcza starszej daty:



Melodia główna znajduje się w tenorze i nie jest znana z innych źródeł [20]). Prawdopodobnie jest oryginalną melodią Wacława z Szamotuł, w swej stereotypowości (w zasadzie powtarzanie jednej i tej samej frazy z identycznymi kadencjami na różnych stopniach) nie pochodząca z najlepszej inwencji kompozytora.

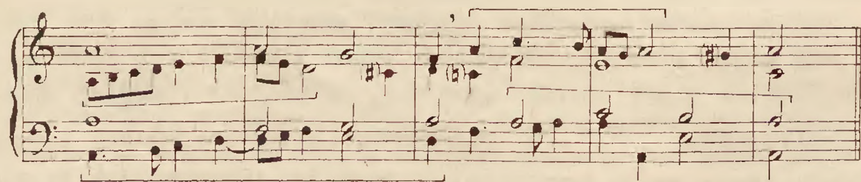
Trzy dalsze pieśni Wacława z Szamotuł reprezentują drugi typ, polifoniczny. Nie można wprawdzie nie dostrzec, że z pomiędzy rytmicznie i melodycznie ożywionych głosów przegląda i w tych pieśniach — niekiedy bardzo wyraźnie — zasada: „nuta przeciw nucie", jednakże w porównaniu z poprzednio omówionymi trzema pieśniami typu homofonicznego rodzaj i obfitość polifonicznych środków, znanych nam już z motetów Wacława, nadaje tym pieśniom cech stylistycznie odrębnych, podnosząc znacznie ich wartość, zależną również od innych jeszcze czynników. Głosy kontrapunktujące melodię główną są ożywione zwrotami ornamentalnymi i posiadają własną często linię i rytmikę, zawierają liczne nuty przejściowe i synkopy, rytmy punktowane i dopełniające, niekiedy krzyżują się ze zwykłych w takich wypadkach powodów. Nie zawsze głosy są czynne (w przeciwieństwie do pieśni homofonicznych), niekiedy pauzuje na przeciąg minimy lub semiminimy jeden z głosów zwłaszcza przy stosowaniu imitacji, dokonywanej oczywiście nie na początku, lecz w dalszym przebiegu pieśni. Mimo wszędzie widocznego starania o polifoniczne traktowanie faktury głosowej, Wacław z Szamotuł dba o dźwiękową stronę swych pieśni: niepełne współbrzmienia nie są tak częste, aby zwracały na siebie szczególną uwagę. (Pusto brzmiąca kwarta wzgl. undecyma na początku 3 taktu w pieśni „Pochwalmyż wszyscy społem" — to w 4-głosie ówczesnym archaizm dźwiękowy; oczywiście ta kwarta w pieśni Wacława jest prawidłowo przygotowana i rozwiązana). Każda z pieśni

20) Por. uw. 15

polifonicznych Wacława nasuwa szereg uwag szczegółowych, odnośnie opracowania muzycznego.

Pieśń „Już się zmierzcha", licząca 30 taktów, jest oparta o równonutowy cantus firmus, umieszczony w tenorze (jak melodie główne we wszystkich pieśniach Wacława z Szamotuł, oprócz pieśni „Kryste, dniu naszej światłości"). Najprawdopodobniej jest to melodia stworzona przez Wacława (wydał ją osobno jedynie Seklucjan w swym kancjonale z r. 1559) [21]. Złożona z sześciu 5-taktowych fraz, odpowiada w swym czystym charakterze i stylu chorałowym melodiom czasów, w których powstała. Sposób, w jaki Wacław opracowuje cantus firmus, nie wyczerpuje wprawdzie środków, znanych z ówczesnych utworów tego rodzaju, ale też nie pomija sposobności do wyzyskania możliwości, jakie wynikają z melodii głównej. Obok krótkich epizodów homofonicznych i kontrapunktowania według zasad kontrapunktu ozdobnego stosuje Wacław również imitację, i to trzykrotnie, zupełnie swobodnie, bo nie biorą w niej udziału wszystkie głosy i nie dotyczy ona całych fraz, lecz tylko kilku (3—5) pierwszych nut, a ponadto bez zachowania tych samych wartości rytmicznych. Cantus firmus tylko w jednym wypadku bierze udział w imitacji (2 pierwsze nuty). Rzecz jasna, że przebieg melodii głównej decyduje o granicach możliwości technicznych. Jednakże nie stosowanie „jawnych" imitacji budzi nasze zainteresowanie dla technicznej biegłości kompozytora. Daleko bardziej interesująca jest jego subtelność w stosowaniu środków technicznych w sposób dający się wykryć dopiero przy drobiazgowej analizie. Do takich środków „ukrytych" należą zwłaszcza te, które mają na celu utrzymanie bliższego związku motywicznego pomiędzy głosami z pomocą pseudo-imitacji w obrębie fraz z zachowaniem ich rytmicznej niezależności. Wacław z Szamotuł wykazuje tu co najmniej wielką swobodę w dysponowaniu tymi środkami. Już sam początek analizowanej pieśni może służyć jako przykład:

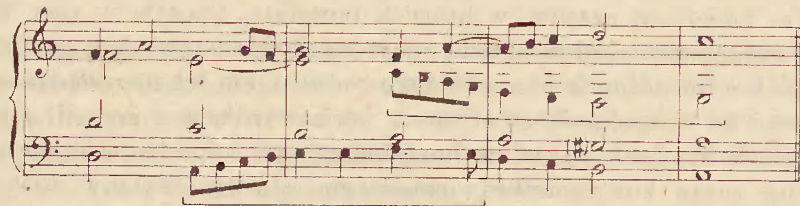
Takt 1—5:



[21] Por. uw. 15
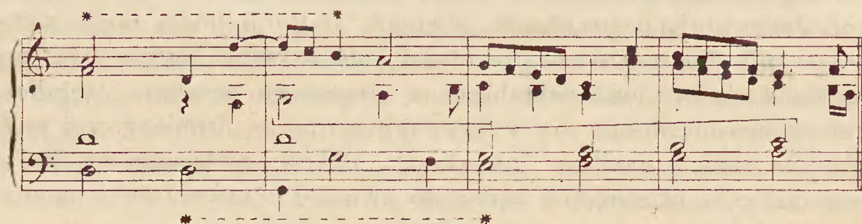
W t. 1—3 pseudo-imitacja między altem i basem; podobny układ między basem a innymi głosami spotykamy w całym wieku XVI a także w XVII (również w polskiej muzyce). W t. 3—5 pseudo-imitacja między sopranem a tenorem z pozorem dyminucji w sopranie. Nie brak nawet pseudo-imitacji w ruchu przeciwnym, między basem i altem:

Takt 7—10:



Można również wskazać na bardzo swobodną imitację i pseudo-imitację par głosów (sopran-bas i alt-tenor):

Takt 15—18:



Cytowane tu fragmenty dowodzą, z jak wielką swobodą dysponował Wacław z Szamotuł środkami polifonii imitacyjnej i z jak wielką zręcznością i pomysłowością je stosował. Nie może tu być mowy o „przypadkowości“, ponieważ praca polifoniczna odbywa się tylko w pełni świadomości technicznej.

Kilka jeszcze szczegółów uzupełni powyższe uwagi. Dla uniknięcia kwint równoległych między altem i basem w t. 22/23 stosuje Wacław łatwy środek, spotykany u wielkich i małych kontrapunktystów: $\frac{ad^1 - h}{d - - e}$. W analizowanej pieśni w taktach 17—18 zwraca uwagę nagle wprowadzony ruch fuz (ósemek), jak to widzimy w przytoczonym wyżej przykładzie. Te ósemkowe figury, zarówno ilością nut jak i ruchem rytmicznym, naruszają rytmiczny

tok właściwy całej pieśni. Jest trudno rozstrzygnąć czy mają one znaczenie ilustracyjne (w tekście tenoru: „złych czartów"), jakby naiwnie zastosowane „note negre", czy też raczej są pozostałością archaiczną po II zwłaszcza szkole niderlandzkiej, w której dziełach nawet najwybitniejszych mistrzów natrafiamy niekiedy na takie „niespokojne" epizody rytmiczne, odbijające od rytmiki właściwej danemu utworowi i nie mające nawet charakteru ilustracyjnego. Wreszcie jeszcze jedna uwaga odnośnie skoków oktawowych, stosowanych przez Wacława prawidłowo, gdyż w kierunku górnym, wstępującym. Kompozytorowie XVI wieku, ale i czasów późniejszych (zwłaszcza jego II połowy), stosowali skok oktawy w górę jako środek zwracający uwagę słuchacza na pewne słowa i ich znaczenie. Rzecz jasna, oktawowe skoki działały tym silniej, jeśli wykonywał je głos najwyższy, jak to widzimy w pieśni Wacława w t. 15 i 17 (por. przykład wyżej podany). Nasz kompozytor stosuje je we frazach dla tekstu: „od złych czartów nas obronił", ale też i po tych frazach (t. 25). Również i w tej pieśni zauważamy, że Wacław chętnie prowadzi sopran (niekiedy wraz z altem) w jego wysokie rejestry oddalające się niekiedy dość znacznie (o decymę, nawet duodecymę) od niższych głosów (por. t. 9—10, 17, 25), podobnie jak w motetach.

Drugą pieśnią Wacława z Szamotuł, opartą o równonutowy cantus firmus w tenorze, jest 21-taktowa pieśń: „P o c h w a l m y ż w s z y s c y s p o ł e m". Cantus firmus jest identyczny z melodią, którą co najmniej od XV wieku śpiewano poza Polską do tekstu: „Dies est laetitiae", w Polsce zapewne od początku wieku XVI. Przed Wacławem z Szamotuł opracowywał tę melodię anonimowy (zapewne polski?) kompozytor, którego utwór znajduje się w Tabulaturze Jana z Lublina (1537—1548). Melodia ta była z pewnymi odmianami śpiewana w kościele katolickim i reformowanym, odmiany dotyczyły także tekstu [22]. Wacław z Szamotuł nie oparł się na wersji melodii podanej przez Walentego z Brzozowa (kancjonał z r. 1554) Artomius zachował w swym kancjonale (1587) wersję melodii z pieśni Wacława z Szamotuł. Budowa cantus firmi, rozpadającego się na 6 fraz, jest następująca: A (:a:) — (B (b - c) — A (a' - d), 8—6—7 taktów. W pieśni tej można, śledząc technikę opracowania cantus firmus w równych nutach, stwierdzić pomysłowość kompozytora w tworzeniu odmiennych kontrapunktów do

---

[22] Por. uw. 15

powtarzających się identycznych fraz melodii stałej (także z zastosowaniem imitacyjnej techniki; por. t. 14—15). Pewnych usterek nie można przeoczyć (np. t. 9; por. sopran i alt!), ale nie zmniejszają one ogólnej wartości tej pieśni, zapewne jednej z najwartościowszych pieśni polskich XVI w., w tym stylu opracowanych.

Ostatnia z trzech pieśni Wacława posiadających cechy „typu polifonicznego", z tekstem Mikołaja Reya „Kryste dniu naszej światłości", będącym przekładem starego hymnu kościelnego „Christe, qui lux es et dies", jest oparta o melodię, umieszczoną w sopranie. Melodię tę podaje w roku 1554 Walenty z Brzozowa[23]); Wacław z Szamotuł wprowadza do niej pewne zmiany, wynikające oczywiście z budowy tekstu w przekładzie Reya, ale również z rodzaju technicznego opracowania przez Wacława z Szamotuł. Jakkolwiek skromny jest rozmiar tej pieśni, liczącej 22 takty (t. 1—6, 6—11, 1ę—15, 15—22), to jednak wyposażył ją kompozytor w szereg bardzo wartościowych cech, dzięki którym i ta również pieśń zajmuje jedno z pierwszych miejsc w ówczesnej polskiej pieśni wielogłosowej. Tu należy przede wszystkim bardzo śpiewne prowadzenie głosów, rywalizujących śmiało z melodią główną i zawierających niekiedy szczegóły wskazujące na bliski wewnętrzny związek muzyki z tekstem, jak o tym już była mowa wyżej. Także pod względem dźwiękowym pieśń ta brzmi pełniej niż inne. Trzykrotne wprowadzenie imitacji (t. 6—8: sopran i bas; t. 11—13: sopran i tenor; t. 15—19: bas, tenor i sopran) podwyższa znacznie wartość tej pieśni, cyzelowanej przez wybitnego przedstawiciela techniki polifonicznej.

Jakie stanowisko zajmuje Wacław z Szamotuł w historii polskiej pieśni religijnej XVI wieku? — na to pytanie na razie nie można odpowiedzieć z całą ścisłością, choćby z tego powodu, że nie wydano dotychczas nawet wyboru polskich pieśni wielogłosowych z czasów poprzedzających jego twórczość pieśniarską, tak niezmiernie ważną dla poznania związków Wacława z jego poprzednikami polskimi; zapowiedziana już od dość dawna monografia polskiej pieśni wielogłosowej w XVI wieku, dotychczas się nie ukazała; brak zwłaszcza opracowań tak ważnych zbiorów, jak tzw. „kancjonał puławski" i „kancjonał krakowski", o których wyżej już wzmiankowano. Braki te są tym dotkliwsze, że prawdopodob-

---

[23]) Por. uw. 15

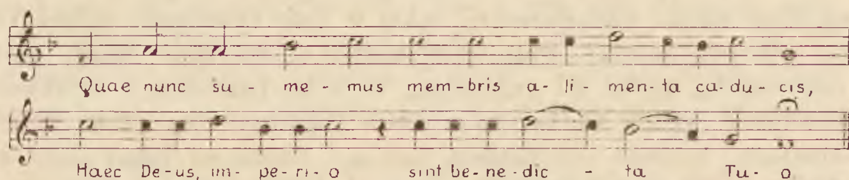
nie już przed Wacławem z Szamotuł rozwijały się przynajmniej dwa typy pieśni wielogłosowej, jakie w jego twórczości wykazaliśmy: typ polifoniczny wzgl. polifoniczno-imitacyjny, znany nam z maryjańskiej pieśni „O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości" z przełomu wieku XV na XVI, i typ homofoniczny wzgl. homofonizujący, jakiego przykładem jest np. 4-głosowa pieśń „Zdrowa bądź Maria" z ok. r. 1530. Nie można również mimo pewnych zabytków z czasów powstawania Tabulatury Jana z Lublina (1537—1548) z całą pewnością stwierdzić, czy ze względu na znajomość u nas motetowo opracowanych obszerniejszych pieśni religijnych niemieckich starszego typu, pieśń tego typu posiadała pewne warunki rozwoju. Kryterium bowiem wyłącznie oparte o przerastający innych pieśniarzy talent Wacława z Szamotuł nie mogłoby, rzecz jasna, być ani jedynym ani wystarczającym. Istnieje zatem nadal szereg jeszcze nie postawionych i nie rozwiązanych zagadnień, które utrudniają również znacznie dokładne określenie stosunku polskiej pieśni wielogłosowej religijnej w Polsce do takiejże pieśni obcej, zwłaszcza w czasach, gdy pod wpływem reformacji pieśń polska wielogłosowa (i nie tylko ona) mogła otrzymywać i otrzymywała pewne impulsy stylistycznej natury, jakkolwiek zapewne nie w tej mierze, jakby się zdawać mogło. Można mieć nadzieję, że z innej strony podjęte badania nad polską pieśnią wielogłosową aż do Psałterza Mikołaja Gomółki (1580) rozjaśnią niebawem rozwojową linię i typologię naszej wielogłosowej pieśni XVI wieku i stanowisko wśród niej Wacława z Szamotuł.

III. DWIE MONODIE

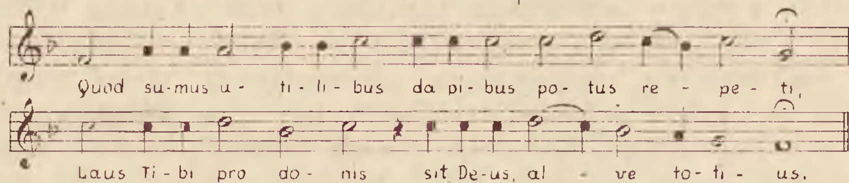
Brak szczegółowych opracowań tak ważnych dla dziejów naszej muzyki zabytków, jak kancjonały dysydenckie XVI i XVII wieku, sprawił, że wszyscy bez wyjątku historycy muzyki polskiej przeoczyli dwa jeszcze utwory Wacława z Szamotuł. Są to monodie z tekstami łacińskimi, zatytułowanymi „B e n e d i c t i o m e n s a e" i „G r a t i a r u m a c t i o p o s t m e n s a m", obydwa zawarte w kancjonale Jana Seklucjana p. t. „Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe", Królewiec 1559, jako nry 77 i 79, oznaczone monogramem kompozytora „*W. S.*" na końcu melodii, prawdopodobnie przedrukowane z zachowanego tylko fragmentarycznie kancjonału Jana Zaręby z r. 1558 [24]). Teksty i melodie są następujące:

[24]) Por. uw. 15

1 Benedictio mensae



2. Gratiarum actio post mensam



Ani pochodzenie tych tekstów ani pochodzenie ich melodii zasadniczej (pierwotnej), na której opierają się obydwa warianty, opracowane przez Wacława z Szamotuł, nie są mi znane. Łaciński język tekstów dowodziłby może pochodzenia ich z liturgii katolickiej. Jeszcze w XVII wieku były niekiedy w użyciu kościoła reformowanego, posługującego się językiem polskim, teksty łacińskie; nie zdziwi nas przeto ich obecność w polskim kancjonale dysydenckim.

SPROSTOWANIA I UZUPEŁNIENIA

(Nowe źródło do biografii Wacława z Szamotuł)

Wśród daleko już posuniętej pracy nad niniejszą monografią zawiadomił mnie p. Henryk Przybylski (Szamotuły), autor rozprawy o Wacławie z Szamotuł, że w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym" z 19. X. 1867 r. (Nr 421), znajduje się anonimowa notatka, która, opierając się na wydanym w styczniu 1568 roku zbiorze poezji Andrzeja Trzycieskiego pt. „Sylvarum Liber Primus", prostuje daty urodzenia i śmierci Wacława z Szamotuł, podawane dotychczas w pracach historyków muzyki polskiej na podstawie „Scriptorum Polonicorum Hekatontas" Sz. Starowolskiego (1625). Na tę notatkę „Tygodnika" nie zwrócił uwagi żaden z historyków muzyki polskiej, z tej prostej przyczyny, że nie była umieszczona w żadnym piśmie muzycznym. Nie zwrócił na siebie uwagi również tom XXXI (r. 1936) „Bibliografii Polskiej" Estreichera,

gdzie na str. 367 jest podana treść I. księgi „Sylvarum" Trzycieskiego, z której można było dowiedzieć się o datach urodzin i śmierci Wacława, a zarazem ocenić wiarygodność relacji Starowolskiego o Wacławie, zakwestionowanych już poważnie i — moim zdaniem — słusznie przez A. Polińskiego w „Dziejach muzyki polskiej" (1907), z drugiej zaś strony bronionych przez prof. Z. Jachimeckiego w jego „Muzyce polskiej w rozwoju historycznym", tom I, Cz. I, 1948, gdzie na str. 113 czytamy: „Czy Starowolski zasługuje pod tym względem na zaufanie? Nikt z naszych historyków nie zarzucał Starowolskiemu lekkomyślności w podawaniu dat i faktów w jego nader cennym dziele. W odniesieniu do Szamotulczyka musiał zaś posiadać szczególnie dobre informacje i to na pewno od ludzi, którzy muzyka naszego znali i pewnie pamiętali koleje jego życia" (podkr. moje). Czy obrona ta jest uzasadniona, na to odpowiedź da autor „Sylvarum", jeden z najbliższych przyjaciół Wacława z Szamotuł. — Z trzech egzemplarzy „Sylvarum" (Lib. I, 1568) Trzycieskiego zachował się po ostatniej wojnie tylko jeden: w Bibliotece Zakładu Narod. im. Ossolińskich, obecnie we Wrocławiu. Fotokopie tego unikatu stanowić będą podstawę dla poniższych sprostowań i uzupełnień, których niniejsza monografia również wymaga.

„Sylvarum Liber Primus" ukazał się w styczniu *1568* roku, jak czytamy pod ostatnim wierszem XI „Sylvy": „CRACOVIAE. In Officina STANISLAI SCHARFFENBERGII. Anno Domini. 1568. Mense IANVARIO". W tym zbiorze „Sylva" II i XI (ostatnia) dotyczą Wacława z Szamotuł. Treść XI „Sylvy" traktuje „De Harmoniis Musicis Lamentationum Hieremiae Prophetae, a Venceslao Samotulino compositis" i jest nam znana ze wstępnego wiersza wydania „Lamentacji" i „Eksklamacji" Wacława w Krakowie, 1553 („Carmen ad studiosam iuventutem"). Natomiast „Sylva secunda", mająca podtytuł „Threnodia", przynosi z sobą ten właśnie dotyczący Wacława materiał, który zmienia prawie zupełnie to wszystko, co dotąd wiedzieliśmy o życiu kompozytora lub czego mogliśmy się domyślać w braku obfitszych materiałów. „Sylva secunda" traktuje, jak czytamy pod jej tytułem, „de obitv Venceslai Samotvlini, Mvsicorvm in Regno Poloniae Principis". Ta „Sylva" składa się z 9 ośmiowierszowych zwrotek. Pod względem biograficznym najważniejsza jest zwrotka V, która w łączności z datą

wydania „Sylvarum Liber Primus“, tj. styczniem 1568 roku, stanowi w wielkim skrócie życiorys Wacława z Szamotul. Brzmi ona następująco:

„Lustra vitae sex, & annos
Quattuor vix egeras,
Vix decem menses amatae
Coniugi convixeras,
Cum gravi premente morbo
Carnis ex ergastulo
Evocatus es supremi
Regis ad consortium“.

Ponieważ I księga „Sylvarum“ Trzycieskiego ukazała się w styczniu 1568 roku, przeto uznamy, że śmierć Wacława z Szamotuł nastąpiła *przed r. 1568*, może w *1567* roku, choć nie wykluczamy całkowicie pierwszych dni stycznia r. 1568, jakkolwiek jest to mało prawdopodobne. I to jest pierwsza negatywna p r ó b a w i a r y g o d n o ś c i r e l a c j i S t a r o w o l s k i e g o, który podając rok 1572 jako datę śmierci Wacława z Szamotuł dodawał jeszcze objaśnienie, że śmierć ta nastąpiła „w kilka dni po zgonie króla“ (tj. Zygmunta Augusta), objaśnienie mogące istotnie wzbudzić w czytelniku sporą dozę zaufania. W roku swej śmierci liczył Wacław „lustra sex“ i „annos quatuor“, czyli 34 lata. Urodził się przeto w 1534 lub 1533 roku. Druga próba wiarygodności relacji Starowolskiego wypadła r ó w n i e ż n e g a t y w n i e dla naszego polihistora, który twierdzi, że w chwili śmierci liczył Wacław 43 lata, wobec czego urodziłby się w 1529 roku. Bardzo możliwe, że Starowolski znał „Sylvarum Lib. Prim.“ Trzycieskiego: zamienił bowiem „34“ na „43“... W ten sposób relacje Trzycieskiego, jednego z najbliższych przyjaciół Wacława z Szamotul, unieważniają dotychczas podawane daty jego urodzin („1529“, „1525“, „1518“ i „między 1510 a 1520“) i jego śmierci („1572“), a zarazem podają w zupełną wątpliwość wszelkie „daty i fakty“ treści muzycznej, zawarte w „nader cennym dziele“ Sz. Starowolskiego.

Upada również przypuszczenie, że naszym muzykiem był ów Wacław z Szamotuł, syn Adama, wpisany w r. 1538 na studia w Uniwersytecie Jagiell. Musiałby w tym roku liczyć lat cztery lub niewiele więcej... Nie posiadamy żadnych dowodów, że Wacław odbywał studia na Uniwersytecie krakowskim czy innym,

żadne też źródła archiwalne (w tym wypadku jedynie miarodajne) nie mówią o osiągnięciu stopni akademickich przez Wacława. z wartości zaś informacji Starowolskiego zdajemy sobie obecnie sprawę.

Powtarzane niemal do nowszych czasów twierdzenie, jakoby Wacław z Szamotuł „wstąpił do stanu kapłańskiego", również upada wobec faktu, że — jak nas informuje Trzycieski — Wacław ożenił się w ostatnim roku swego życia, lecz po 10 miesiącach pożycia małżeńskiego zakończył życie, padlszy ofiarą ciężkiej choroby. (W ogóle zdrowie Wacława nie było, jak się zdaje, zbyt silne: wiemy, że w r. 1554 król udzielił mu zasiłku na leczenie).

Skoro na podstawie relacji jednego z najbliższych przyjaciół Wacława, tj. Andrzeja Trzycieskiego, wiemy że Wacław urodził się nie w 1529 roku, lecz w 1533 lub 1534, to tym samym musimy stwierdzić, że gdy w roku 1547 Wacław otrzymał powołanie do kapeli królewskiej, liczył wówczas nawet nie 18 lat, jakby wynikało z fałszywych relacji Starowolskiego, lecz zaledwie 13—14! Powołano go w charakterze śpiewaka, rzecz jasna — po przebyciu mutacji. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że bezsprzecznie bardzo utalentowany muzyk był również wcześnie dojrzałym umysłem. Czy jednak już wówczas był twórcą dzieł, które by wystarczyły do powołania go w charakterze kompozytora kapeli królewskiej, jakim zapewne niebawem został, w to wolno wątpić bez względu na przypuszczenie, że mógł być — na co nie ma dowodów — „cudownym dzieckiem", jakby wynikało z wywodów prof. Z. Jachimeckiego (op. cit. str. 114). „Adolescens" Wacław uczył się wówczas jeszcze i nie można by jego ówczesnej biegłości w technice kompozytorskiej osądzać według tych cech, jakie znamionują np. jego motet z r. 1554, wydany po 7 latach od czasu powołania go do kapeli, na prawach „sacellanów" królewskich. Jestem zdania, że powołanie Wacława do kapeli, mimo że nie posiadał korzystnych warunków głosowych (według świadectwa Orzechowskiego), było równoznaczne z udzieleniem pewnego rodzaju stypendium muzykowi odbywającemu studia (może u ks. Jana Wierzbkowskiego, dyrygenta kapeli król.), aby zostać niebawem królewskim „compositor cantus".

„Sylva secunda" Trzycieskiego zawiera jeszcze inne szczegóły biograficzne. Potwierdza ona przypuszczenie, że Wacława z Szamotuł łączyła bliższa przyjaźń ze starszym od niego o lat kilka Andrzejem T r z y c i e s k i m, działaczem dysydenckim i pisa-

rzem. Jak we wstępnym wierszu do wydania „Lamentacji“ Wacława w r. 1553, tak i w „Sylvie“ nazywa Trzycieski Wacława „pars maxima“ swego serca, nazywając go również „frater suavissimus“, siebie zaś „sodalis atque frater“, „confrater“.

Przypuszczenie moje, że Wacława z Szamotuł łączyła może nawet przyjaźń z pisarzem i kompozytorem Cyprianem Bazylikiem, z którym od r. 1555 przebywał w Wilnie w kapeli Mikołaja Radziwiłła „Czarnego“, znalazło potwierdzenie w III zwrotce drugiej „Sylvy“, gdzie Trzycieski wspomina, że zgon Wacława opłakuje „turba moesta Musicorum Cypriano praevio“ („zasmucony tłum muzyków z Cyprianem (sc. Bazylikiem) na czele“).

Oczywiście wzorem ówczesnych panegirystów i humanistów dołącza Trzycieski szereg epitetów dla uczczenia pamięci Wacława. Dla niego jest Wacław „księciem muzyków w Królestwie Polski“, „lumen musicorum“, „lux musicorum“, „vates optimus“, którego pamięć żyć będzie „in perenni gloria“. Z tej „Sylvy“ wynika, że powszechnym był żal po śmierci Wacława i trudno było by wobec tego uwierzyć słowom Starowolskiego, że Wacława „niemal wszyscy w Polsce nie rozumieli“, tego Wacława, który m. in. był twórcą popularnych, w kancjonałach przedrukowywanych pieśni religijnych.

Wreszcie zatrzymać się muszę przy innym muzyku współczesnym Wacławowi i najprawdopodobniej jego osobistym znajomym z wawelskich sfer muzycznych, przy Krzysztofie Borku, którego uznałem w I rozdziale niniejszej monografii za należącego do starszej generacji muzyków za życia Wacława, opierając się na przyjętej ogólnie od czasów A. Sowińskiego („Słownik muzyków polskich“, 1874), dacie jego śmierci, tj. r. „1557“. Ta data nie budziła we mnie wprawdzie pełnego zaufania, jak w ogóle wiele dat podawanych przez dawniejsze prace dotyczące muzyki polskiej XVI wieku, jednakże brak było bardziej realnych podstaw do jej zakwestionowania. Obecnie nie mam wątpliwości, że rok 1557, jako data śmierci Krzysztofa Borka, jest datą błędną. Sowiński popełnił sprzeczność podając w polskiej edycji „Słownika“ na str. 37, że „Borek nastąpił (jako kapelmistrz kapeli rorantystów wawelskich) po Mikołaju Czechu(!), umarł roku 1557“. Na stronie 421 podaje (na podstawie nieznanych źródeł) wykaz chronologiczny wszystkich dyrygentów roranckich, zaopatrując ich nazwiska datami objęcia przez nich urzędu kapelmistrzowskiego. Drugą pozycję zajmuje: „Ks. Krzysztof Borek, 1557“, z czego wynika, że data

„1557“ nie jest datą śmierci K. Borka, lecz datą objęcia przez niego urzędu kapelmistrza roranckiego. Jest to data prawdziwa, poprzednik bowiem Borka, Mikołaj z Poznania, zmarł w r. 1557. W notatce zatem na str. 37 „S'ownika“ Sowińskiego przed słowem „zmarł“, brakuje słowo „który“, odnoszące się do Mikołaja z Poznania a n i e K. Borka. Należy jednak zaznaczyć, że w zdekompletowanych ówczesnych aktach kapeli roranckiej nie znalazlem wśród nazwisk rorantystów nazwiska Borka, figurującego natomiast w innych źródłach wawelskich pod datą „1573“ jako „musicus regius“, z czego wynikałoby, że Borek z kapeli rorantystów przeszedł w późniejszych latach do kapeli królewskiej (dworskiej). Data jego śmierci nie jest znana.

Na zakończenie podaję in extenso drugą „Sylvę“ A. Trzycieskiego:

S Y L V A S E C V N D A

DE OBITV VENCESLAI SAMOTVLINI, MUSICORVM IN REGNO POLONIAE PRINCIPIS;

T H R E N O D I A.

I

Qvae mihi tristes querelas?
  Quae perennes lachrymas?
Vt fluant torrentis instar
  Moesta Musa conferet?
Naenias dum VENCESLAI
  Fratris o suauissimi
Pressus ingenti dolore
  Funebrales persequor.

II

SIC vbi est erepta fato
  Chara compar turturi,
Arboris sedens in alta
  Pone flumen consitae
Fronde lugubrem sonare
  Assolet melodiam,
Vt Nidae ad fluenta tristis
  Nunc gemit TRICESIUS.

III

NEC minus per omne Regnum
REX POLonus quod tenet,
Turba moesta Musicorum
CYPRiano praeuio,
Turba moesta candidorum
Omnium sodalium,
O dolor, dolor, frequenti
Eiulatu personat.

IIII

Tene lumen Musicorum?
Tene vates optime?
Tene nostri VENCeslaë
Pectoris pars maxima?
Tam cito o nimis maligna
Parca nobis eripit?
Pectus heu nostrum praealto
Sauciando vulnere.

V

Lustra vitae sex, & annos
Quattuor vix egeras,
Vix decem menses amatae
Coniugi convixeras,
Cum gravi premente morbo
Carnis ex ergastulo
Euocatus es supremi
Regis ad consortium.

VI

TE quidem benigna CHRISTI
Iam beauit gratia,
Cum dat in coelis quiete
Sempiterna perfrui,
Nos sodalis atque fratris
Iure consuetudine
Flemus orbati maligno
Mundi in huius carcere.

VII

Ergo viue, viue coelo
In perenni gaudio,
Viue terris desituri
Laude nunquam nominis,
Totus acclamat tuorum
Grex tibi sodalium,
Et tuus confrater ille
Tristis heu TRICESIVS

VIII

Vatis ad sepulchra Musae
Excubantes iugiter,
Et rosas, bene & fragrantes
Flosculos aspergite,
Et loco sublimiore
Lauream suspendite.
Omnis vt vatem viator
Esse noscat optimum.

IX

Omnis vt viator eius
Dum sepulchra praeterit,
Dicat, o lux Musicorum
Atque vate optime,
Viue coelo VENCeslaë
In perenni gaudio,
Viue terris VENCeslaë
In perenni gloria.

BIBLIOGRAFIA ZA ROK 1944—1945 *)

(z uwzględnieniem niektórych wydawnictw z lat poprzednich)

I. Bibliografie, katalogi, leksykony, roczniki itp.

A l t m a n n, Wilhelm: Verzeichnis von Werken für Klavier vier- und sechshändig sowie für zwei und mehrere Klaviere. Leipzig, Hofmeister, 1943. VIII, 10—133 str.

A t l a n t i s b u c h. Das, der Musik Wydali Fred Hamel und Martin Hürlimann, przy współpracy licznych uczonych i artystów. Wyd. drugie powiększone. Zürich, Atlantis-Verlag, 1943. Dwa tomy, 480 i 584 str.

B a c h a r a c h, A. L. (wydawca): Lives of the great composers. Vol. 1—3. Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1942—43, 192, 192 i 186 str.

B i b l i o g r a p h y, A. of periodical literature in musicoligy and allied fields. No 2: oct. 1939 — sept. 1940. Zestawili: D. H. Daugherty, L. Ellinwood i R. S. Hill. Wahrington, American Council of Learned Societies, 1943, XII, 150 str

B o e l z a, Egor: Handbook of Soviet musicians. Ed. by Alan Bush. London, Pilot press, 1943. 101 str. 8 tabl. (Zawiera bibliografię).

B u r r o w s, Raymond Murdoch and Bessie Carrol R e d m o n d: Symphony themes. With assistance by George S z e l l. New York, Simon & Schuster, 1942, 287 str.

B u s h, Allan: Music in the Soviet Union. London, Workers' Music Ass., 1943.

C h a s e, Gilbert: Bibliography of Latin American folk music, Waschington, D. C., The library of Congress, Division of music, 1942. 145 str. (powielane).

E l s o n, Arthur: The book of musical knowledge. The history, technique, and appreciation of music. Garden City, N. Y., Halcyon House: 1942, IX, 609 str.

E w e n, David: Music comes to America. New York, Crowell, 1942, 319 str.

F e s t s k r i f t til O. M. Sandvik. 70 Ars Dagen. Bidrag af Sparre-Olsen, E. Eggen, E. Groven, O. Gurvin, K. Jeppesen, O. Kolrud, I. Krohn, P. Marstrander, C. A. Moberg, T. Norlind, O. Platou etc. Oslo, Aschehoug, 1945. 268 str.

---

*) Powyższą bibliografię sporządzono na podstawie „Acta Musicologica" (Kopenhaga), rocznik 16/17 (1944/45), uwzględniając jedynie pozycje najważniejsze.

Haggin, Bernard H.: Music on records. New York, Knopf, 1941, VI, 245 str.

Koch, Lajos: Brahms-Bibliográfia. Brahms-Bibliographie. Budapest, Stadtbibliothek, 1943. 87 str.

Kolodin, Irving: A guide to recorded music. New York, Doubleday, Doran & Co., 1941. XIII, 495 str.

Kolodin, Irving. The Metropolitain Opera, 1883—1939. Wyd. drugie. London, Oxford Univ. Press, 1940. 649 str.

Loewenberg, Alfred: Annals of Opera, 1597—1940. Cambridge, Heffer, 1943. XXIV. 880 str.

Lomax, Alan and Sidney Robertson Cowell: American folk song and folk lore. A regional bibliography. New York, Progressive Educ. Assoc., 1942. 59 str.

Miliukov, Paul: Outlines of Russian Culture. Ed. by M. Karpovich. Transl. by V. Ughet and E. Davis. Vol. 3: Architecture, Painting and Music. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1942. 159 str.

Music Library Association: Code for cataloguing music (Chapter 1—3). Washington, D. C., The Secretary (Catherine V. Nimitz), 1942, 28 str.

Music Review, The. Editor G. Sharp. Heffer & sons, Cambridge, 1940. Vol. 1, no 1 february 1940. III, 94 str.

Orkester- och vokalverk, Nyare svenska. Katalog utgiven av Forennigen Svenska Tonsättare. Wydanie 4. Stockholm, 1944. 78 str.

Sebánek, Karel: Fachwörterbuch für Musiker. Odborná němčina pro hudebniky. Zrewidowane przez Jos. Brachtla, Praha, Orbis, 1944, 52 str.

Smith, William C.: Catalogue of printed music published before 1801 now in the British Museum. 2nd supplement. London, K. Paul, 1940. 85 str.

Soviet Literature, Art, Music. (Today's Booklets). London, Practical Press, 1942. 48 str.

Thompson, O.: The international cyclopaedia of music and musicians. Wyd. trzecie. London, Dent, 1943. 2000 str.

Year Book, Hinrichsen's, 1944. Music of our time. London, Hinrichsen, 1944. 308 str.

2. Akustyka, fizjologia, psychologia, estetyka, filozofia

Allen, Warren Dwight: Our marching civilization. An introduction to the study of music and society. London, Oxford Univ. Press, 1943. 124 str. Przykł. muz.

Bartholomew, Wilmer T.: Acoustics of music. New York, Prentice-Hall, 1942. XVI, 242 str.

Bolinger, Dwight Le Merton: The symbolism of music. Yellow Springs, Ohio, The Antioch Press, 1941, 64 str.

Madison, Thurber Hull: Interval discrimination as a measure of musical aptitude. New York, Columbia University, 1942. 99 str.

Mazzini, Giuseppe: Filosofia della musica. (Wyd. nowe oprac. przez Adriano Lualdi). Milano, Fratelli Bocca, 1943. 189 str.

Salazar, Adolfo: Forma y expresión en la musica. México. El Colegio de México, 1941. VII, 125 str.

Siegmeister, E.: Music and society. London, Workers' Music Ass., 1943. 55 str.

Strawinsky, Igor: Poétique musicale. London, Oxford Univ. Press, 1944. 102 str.

Wood, Alexander: The physics of music. London, Methuen, 1944. 255 str., 14 tablic.

3. Instrumentologia

Bessaraboff, Nicholas: Ancient European instruments. An organological study (...). Museum of Fine Arts, Boston, and Harvard Univ. Press, 1941. XXXIII, 503 str.

Edgerly, Beatrice: From the hunter's bow. The history and romance of musical instruments. New York, Putnam, 1942, XVIII, 491 str.

Geiringer, Karl: Musical instruments. Their history from the Stone Age to the present day. (Tłum. B. Miall.) London, Allen & Unwin, 1943: 339 str.

Manighetti, Luisa: Apuntes sobre historia y literatura del piano. Medellin (Colombia), Libreria de A. J. Cano 1941. 176 str.

Pengelly, J. Bradford: Musical instruments. A study of the art of styling as applied to musical instruments. Chicago, Music Times Co., 1942, 253 str.

4. Teoria muzyki

Abbott, L.: The listener's book of harmony. London, Harrap, 1943. 258 str.

Bairstow, Edward C.: The evolution of musical form. London, Oxford Univ. Press, 1943. 112 str.

Carner, Mosco: A study of twentieth-century harmony. Tom drugi: Contemporary harmony. London, J. Williams, 1942. VI, 86 str. Przykł. muz.

Hindemith, Paul: The craft of musical composition. Book I: Theoretical part. (Tłum. A. Mendel) Book II: Exercises in 2-part writing: (Tłum. O. Ortmann) New York, Ass. Music Publishers, 1941—42. IV, 223, 16½ str.

Lenormand, R.: A study of twentieth-century harmony. Vol. 1: Harmony in France to 1914 (Tłum. H. Antcliffe) London, J. Williams, 1942. 142 str. Przykł. muz.

Schoenberg, Arnold: Models for beginners in composition. Los Angeles, Univ. of California, 1942. 39 str.

5. Historia muzyki

Allen, Warren Dwight: Music and society. Preliminary edition. Berkeley, Calif., The author, 1942. II, 128 str. (Powielane).

Almeida, Renato: História da musica brasleira. Wyd. drugie, rozszerzone. Rio de Janeiro, Briguiet, 1942. XXXII, 529 str.

Barrenechea, Mariano Antonio: Historia estética de la musica (...). Buenos Aires, Ed. Claridad, 1941. 535 str.

Blom, Eric: Music in England, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1942. 220 str.

Burk, C., V. Meierhofer and C. A. Phillips: America's musical heritage. New York, Laidlaw, 1942. 368 str.

Chase, Gilbert: The music of Spain. New York, Norton, 1941. 375 str.

Dent, E. J.: Epora. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1940. 192 str., 16 tabl.

Dolmetsch, Arnold: The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries. London, Novello; Oxford Univ. Press, 1944, 2 tomy.

Dorian, Frederick: The history of music in performance. The art of musical interpretation from the Renaissance to our day. New York, Norton, 1942. 387 str.

Fellowes, Edmund Horace: English cathedral music from Edward VI to Edward VII. London, Methuen. 286 str.

Ginzburg, Seman Lwowicz (wydawca): Istorija ruskoj muzyki w notnych obrazach. Tom perwyj. Leningrad, Moskwa, Gosudarstwennoje Muzykalnoje Izdatelstwo, 1940. 452 str.

Ginzburg, Semen Lwowicz (wydawca): Ruskij muzykalnyj teatr 1700—1835. Leningrad, Gosudarstwennoje Izdatelstwo „Iskustwo", 1941. 308 str.

Gleason, Harold (wydawca): Examples of music before 1400, Rochester, N. Y., Eastmann School of Music, 1942, XI, 117 str.

Grabbe, Paul: The story of orchestral music and its times. New York, Grosset & Dunlap, 1942. 216 str.

Graf, Herbert: The opera and its future in America. New York, Norton, 1941. 305 str.

Hess, Ernst: Vokale Unterhaltungsmusik des 17. Jahrhunderts. Zürich, Hug, 1944. 39 str.

Hobson, W.: American Jazz Music. London, Dent, 1940, 230 str.; il.

Howard, John Tasker: This modern music. A guide for the bewildered listener. New York, Crowell, 1942. 234 str.

Kodály, Zoltán, und Dénes Bartha: Die ungarische Musik. (= Probleme des Donauraumes). Budapest, Leipzig, Milano, Danubia, 1943. 118 str.

Leuchter, Erwin: La historia de la musica como reflejo de la evolución cultural. Rosario (Argentina), Dirección Municipal de Cultura, 1941. 215 str.

Newmarch, Rosa: The music of Czechoslovakia. London, Oxford Univ. Press, 1942. 252 str.

Northcote, Sydney: The ballad in music. London, Oxford Univ. Press, 1942. 132 str.

Panassié, Hugues: The real jazz. Transl. by A. S. Williams. New York, Smith & Durrell, 1942. XIV, 326 str.

Pekelis, M. S. (wydawca): Istorija russkoj muzyki. Moskwa, Leningrad, Gosudarstwennoje Muzykalnoje Izdatelstwo, 1940. 2 tomy.

Pols, André M.: Flämische Musik. Jena, Diederichs, 1944. 94 str.

Sachs, Curt: The rise of music in the Ancient World. London, Dent, 1944. 328 str.

Sulikowski J.: Polish music. Birkenhead, Polish Publ. Committee, 1944. 32 str.

Tovey, Donald Francis: Essays in musical analysis. Chamber music. London, Oxford Univ. Press, 1944. VIII, 217 str.

6. *Biografie, monografie itp.*

Abraham, Gerald: Eight Soviet composers. London, Oxford Univ. Press, 1943. 102 str.

Adami, Giuseppe: Puccini. Z włoskiego na język niem. przetłum. L. Leber, Stuttgart, Francke, 1943, 198 str., 16 tabl.

Bakeless, Katherine Little: Story-lives of American composers. New York, Stokes Co., 1941. XIII, 288 str.

Barzun, Jacques: Darwin, Marx, Wagner. Critique of a heritage. London, Secker & Warburg, 420 str.

Bellini, Vincenzo: Epistolario. A cura di Luisa Cambi. Verona, Mondadori, 1943. 616 str., 9 il.

Bennett, Irene: Mr. Pepys and his musique. Oxford, The Shakespeare Head Press, 1944. 46 str.

Bogdanov-Berezovskij V. Opernoje i baletnoje tworczestwo Czajkowskogo. Leningrad, Moskwa, Gosudarstwennoje muzykalnoje izdatelstwo „Iskustwo". 1940. 119 str.

Brahms, Johannes, in seinen Schriften und Briefen. Wyd. R. Litterscheid. Berlin, Hahnefeld, 1943. 480 str., 32 tabl.

Burk, John N.: The life and works of Beethoven. New York, Random House, 1943. VIII, 483 str.

Calvocoressi, M. D.: Debussy, London, Novello.

Copland, Aaron: Our new music. Leading composers in Europe and America. New York, Mc-Graw-Hill Book Co., 1941. XIV, 305 str.

Evans, Edwin: Schumann. London, Novello, 1942.

Ewen, David (wydawca): The book of modern composers. New York. Knopf, 1942. 560 str.

Fraccaroli, Arnoldo: Bellini. Verona, Mondadori, 1942. 330 str. 40 il.

Gannet, Kent: Bach's harmonic progression (1000 examples). Philadelphia, Oliver Ditson, 1942. V. 51 str.

Gronowicz, Antoni: Paderewski, Pianist and Patriot. Tłum. J. Mc Ewen New York, Th. Nelson, 1943. 216 str.

Jakowlew, W.: Dni i gody P. I. Czajkowskiego (Praca zbiorowa pod redakcją W. Jakowlewa). Moskwa, 1940. 743 str.

Lancelotti, Arturo: Gioacchino Rossini 1772—1868. Roma, Fratelli Palombi, 1942. 232 str., 16 tabl.

Larionoff, P., e F. Pestellini: Maria Malibran e i suoi tempi. Wyd. drugie. Firenze, Marzocco, 1943, 250 str., il.

Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Wyd. w 4 tomach. Tom dodatk.: Neue Urkunden zur Lebensgeschichte R. Wagners, 1864—82, Karlsruhe, Braun, 1939.

Maisel, Edward M.: Charles T. Griffes. The life of an American composer. Now York, Knopf, 1943. XVIII, 347, XI str.

Maurois, André: Frédéric Chopin. Tłum. R. G. Harris. New York, Harper, 1942. 91 str.

May, Hans von: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias Bern, Haupt, 1943. 152 str.

M i z v a, Stephen Paul (wydawca): Great men and women of Poland. New York, Macmillan, 1941. XXVIII, 397 str. (zawiera artykuły o Szopenie i Paderewskim).

M o i s e n c o, Rena: Twenty Soviet composers. London, Workers' Music Assn., 1942. 64 str.

N a r d i, Piero: Vita di Arrigo Boito. Verona, Mondadori, 1942. 753 str., il., facs.

P u r d y, Claire Lee: Stormy victory. The story of Tchaikovsky. New York, Messner, 1942. XIV, 248 str.

R a a b e, Peter: Wege zu Liszt. Regensburg, Bosse, 1944. 167 str.

R i m s k y - K o r s a k o v, N. A.: My musical life. Transl. from the 5th rev. Russian ed. by J. A. Joffe. London, Secker & Warburg, 1942. XLIV, 480, XXII str.

R y t h m i q u e grégorienne, par les moines de Saint Benoit du Lac. Québec, Les presses de l'Action Catholiques, 1937. Dwa tomy 4⁰.

S a u n d e r s, W.: Weber. (Master musicians series). London, Dent 1940. IX, 291 str., il.

S e r o f f, Victor Ilyich: Dmitri Shostakovich. The life and background of a Soviet composer. New York, Knopf, 1943. X, 260, VII str.

S m i t h, Mortimer: The life of Ole Bull. (publ. for the American-Scandinavian Foundation). Princeton Univ. Press, 1943. 275 str.

S t e f a n - G r u e n f e l d t, Paul: Anton Dvorak. Tłum. Y. W. Vance. New York. Greystone, 1941. 336 str.

T a y l o r, Staintone de B.: The choral preludes of J. S. Bach. London. Oxford Univ. Press, 1942. 138 str.

T i b a l d i, Chiesa Maria: Paganini. La vita e l'opera. Milano, Garzanti, 1940. 484 str., il., facs.

T o v e y, Donald Francis: Some English symphonists. A selection from Essays in musical analysis. New York, Oxford Univ. Press. 80 str.

V e r d i, Giuseppe: Verdi the man in bis letters. As edited and selected by Franz Werfel and Paul Stefan. New York. L. B. Fischer, 1942. 469 str.

W a g n e r — Forschungen, Neue. Veröffentlichungen der Richard—Wagner—Forschungsstätte Bayreuth. Wyd. O. Strobel. Seria 1. Karlsruhe, Braun. 1943. 255 str.

W a l t e r, Bruno: Gustav Mahler. Tłum. J. Galston: With a biographical essay by Ernst Křenek. New York, Greystone, 1941. XI, 236 str.

W o l f f, Werner: Anton Bruckner, rustic genius. New York, Dutton, 1942. 283 str.

7. Folklor, etnografia, etnologia muzyki

D a v e n s o n, Henry: Le livre des chansons ou l'introduction à la chanson populaire française. Neuchatel. Baconnière, 1944. 589 str., 139 melodii.

D e n s m o r e, Frances: The study of Indian music. (From the Smithsonian report for 1941). Washington, U. S. Government Printing Office, 1942. 24 str.

F e n t o n, William N.: Songs from the Iroquois Longhouse. Washington, Smithsonian Instit. 1942, 34 str., 9 tabl.

G a l l e t, Luciano: Estudos de folclore. Rio de Janeiro, Wehrs, 1944. 115 str.

Hensel, Walther: Auf den Spuren des Volksliedes. (Kleine Volksliedkunde). Kassel, Bärenreiter, 1944. 101 str.

Jordan, Ph. D. and Lilian Kessler: Songs of yesterday. A song anthology of American life. Garden City, N. Y., Doubleday, Doran & Co., 1941. 392 str.

Kluckhon, Clyde, and Leland Clifton Wyman: An introduction to Navaho chant practice (...) Mem: of the Amer: Anthropol: Assn. No 53, 1940), Menasha, Wis., Am. Anthropol. Assn., 1940. 204 str.

Krumscheid, Alwin: Lieder und Gebräuche der spanischen Weihnacht. Barcelona, Libreria Herder, 1943. 63 str.

Lomax, J. A. and Alan Lomax: Our singing country. A 2nd volume of American ballade and folk songs. New York, Macmillan, 1941. XXXIV, 416 str.

Parrish, Lydia: Slave songs of the Georgia sea islands. Music transcribed by C. Churchill and R. Mac Gimsey. New York, Creative Age Press, 1942. XXXI, 256 str.

Poladian, Sirvart: Armenian folk songs. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1942. 77 str.

Roy, Hemendra Lal: Problems of Hindustani music. Calcutta, K. B. Bdahuri, 1937. 152 str.

8. Pedagogia, socjologia

Abbot, L.: Approach to Music. London, Harrap, 1942. 286 str.

Barbour, H. B., and W. S. Freeman: How to teach children to know music. New York, Smith & Durrel, 1942. XII, 256 str.

Bodegraven, Paul van,and H. R. Wilson: The school music conductor. Chicago, Hall & Mc Creary, 1942. VI, 168 str.

Buchanan, Fannie Rebecca: How man made music. Chicago, Follett Publ. Co., 1941. 302 str.

De Reszke, Simon: The Violin-Tescher's guide. A basic four year plan, New York, Teachers College, Columbia University. 1943.

Dolmetsch, Rudolph: The art of orchestral conducting. London, Bosworth, 1942. 44 str.

Johnson, W. W.: Intelligent listening to music. Wyd. trzecie. London, Pitman, 1943 191 str.

Kinscella, Hazel Gertrude: Music and romance. A course of study in music appreciaton. Camden, N. Y., RCA Manufacturing Co., Educational Departament. 1941. 572 str.

Kolneder, Walter: Blockflötenschule für Soprano - Blockflöte. Wien, Stauberg, 1944. 49 str.

Macpherson, S.: Music and its appreciation, or the foundations of true listening. London, J. Williams, 1942. 166 str., przykł. muz.

Martienssen — Lohmann, Franziska: Berufung und Bewährung des Opernsängers. Mainz, Schott, 1944. 103 str.

Mursell, James L.: Music in American schools. New York, S. Burdett, 1943. V, 312 str.

Oberndorffer, Anne Shaw Faulkner: What we hear in music. A course of study in music appreciation and history for use in high schools (...) Camden, N. J., Radio Corporation of America, 1943. 704 str.

S a m o i l o f f, Lazar S.: The singer's handbook. Philadelphia, Presser, 1942. X. 138 str.

S c h o c h, Rudolf: Durch Klavierunterricht zur Musik. Ein Bericht über Beobachtungen bei Schulbesuchen und Vortragsübungen. Zürich, Vereinigung für Hausmusik, 1943. 46 str.

S c h ü n g e l e r, Heinz: Kompendium der Klaviertechnik. Studien zur Überwindung der (...) Probleme des modernen Klavierspiels. Mainz, Schott, 1944. 3 tomy: 54, 47, 18 str.

S p a e t h, Sigmund Gottfried: A guide to great orchestral music. New York, Modern Library, 1943. 532 str.

S t a t o n, John Frederic: Sweet singing in the choir. A handbook of choral technique. Toronto, Clarke, Irwing & Co., 1942. IX. 133 str.

S t i n s o n, Ethelyn Lenore: How to teach children music. New York, Harper & Brothers, 1941. XII, 140 str.

T a r a n o v, Gleb: Kurs cztenija partitur. Moskwa, Leningrad, 1939, 359 str.

W i l s o n, Harry Robert: Music in the high school, New York, Silver Burdett Co., 1941. VII, 440 str.

9. *Varia*

A s h t o n, Joseph Nickerson: Music in worship. The use of music in the church service. Boston, Pilgrim Press, 1943. 232 str.

B a u m a n n, Karl: Das Urheberrecht an der Melodie und ihre freie Benutzung. Aarau, Sauerlander, 1940. XV, 175 str.

H a r d i n g, Rosamond E. M.: An anatomy of inspiration. Cambridge, Heffer, 118 str.

R a d i o in the classroom. Report of the Wisconsin Research Project in School Broadcasting. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1942. 203 str.

R u s s e l l, Thomas: Music: An art, entertainment, or industry? London, London Philharm. Orchestra, 1944.

S e a r, H. The composer must live. London, Worker's Music Assn., 1944. 56 str.

ANKIETA

Redakcja Kwartalnika Muzycznego, zdając sobie sprawę z doniosłego znaczenia, jakie mogą mieć wypowiedzi kompozytorów na temat ich własnej techniki kompozytorskiej, ogłasza ankietę, której zadaniem jest wyświetlenie podstawowych zagadnień z zakresu rzemiosła kompozytorskiego. Przyczyni się to nie tylko do głębszego zrozumienia dzieł nowoczesnych, ale równocześnie ułatwi zebranie materiału potrzebnego dla ustalenia nowych norm kompozytorsko-technicznych. Dotychczasowe bowiem próby w kierunku wyświetlenia i ustalenia zasad prawidłowości nowoczesnej struktury muzycznej, podejmowane ze strony kompozytorów i teoretyków, nie dały pożądanego rezultatu. Toteż analiza utworów nowoczesnych natrafia, jak i nauczanie nowoczesnej harmonii i kontrapunktu nadal na poważne trudności.

W celu zamknięcia wypowiedzi w ścisłe ramy redakcja ustaliła pytania następujące:

1. *Jakim materiałem dźwiękowym operuje Pan w swoich kompozycjach? Jaki jest Pański stosunek do heptatoniki i dodekafonii?*
2. *Czy sam materiał dźwiękowy i jego rodzaj jest już wykładnikiem porządku tonalnego, czy też może decyduje w tym wypadku coś ponadto? Jeśli obok zasobu materiału istnieje jeszcze jakiś inny czynnik, to na czym on polega?*
3. *Czy uznaje Pan jako zasadę architektoniczną strukturę okresową? Jaki jest Pański stosunek do muzyki ludowej? Jakie możliwości konstrukcyjne wypływają dla kompozycji z materiału folklorystycznego?*

4. *Jakie możliwości formo-twórcze widzi Pan w rytmice?*
5. *Czym kieruje się Pan w doborze takich a nie innych dźwięków w akordach? Na jakiej podstawie opierają się połączenia akordów? Decyduje tu jeszcze konsonansowość i dysonansowość brzmienia, czy też może działa już inna siła? O ile zjawisko konsonansu i dysonansu przestało odgrywać rolę lub w ogóle istnieć, to co jest wykładnikiem przejawów energetycznych (tzw. napięć i odprężeń)?*
6. *Co jest regulatorem porządku w Pańskich konstrukcjach polifonicznych? Co Pan sądzi o tzw. linearyźmie absolutnym?*
7. *Czy widzi Pan jakieś nowe możliwości kształtowania formalnego? Które z form dawniejszych uważa Pan za zdolne do życia — i dlaczego?*
8. *Jaką rolę spełnia instrumentacja w stosowanych przez Pana formach?*
9. *Co Pan sądzi o nowych zadaniach, jakie wyłoniły się przed twórczością muzyczną w związku z przebudową ustroju społecznego? Czy w zadaniach tych tkwią nowe możliwości techniczne i formalne?*

Redakcja, pragnąc zdobyć jak największą ilość różnorodnego materiału, reflektuje na wypowiedzi oparte wyłącznie tylko na wynikach pracy twórczej kompozytora biorącego udział w ankiecie, a nie na twórczości innych kompozytorów. Również przytoczone ewentualne przykłady nutowe winny pochodzić z dzieł danego kompozytora. Redakcja, nie chcąc zbytnio krępować uczestników ankiety, upoważnia do swobodnego, niemniej jednak rzeczowego ustosunkowania się do pytań ankiety, przy czym nie wyklucza nawet krytyki tych pytań, którą uważa za wielce pożądaną.

WYPOWIEDZI

Bolesław Woytowicz

We wstępie ankiety Redakcja K. M. twierdzi:

I) Istnieje potrzeba syntezy procesów twórczych w dziedzinie muzyki współczesnej.

II) Dotychczasowe próby podejmowane w tym kierunku przez teoretyków i kompozytorów — nie dały pożądanego rezultatu.

W wyniku tego:

III) Redakcja K. M. zwraca się do kompozytorów o wypowiedź na temat ich własnej techniki kompozytorskiej. Forma odpowiedzi na szereg pytań ankiety ma tę wypowiedź zorganizować, a więc ułatwić. Sama zaś wypowiedź ma się stać próbą udaną (w przeciwieństwie do dotychczasowych nieudanych, jak pod II), a przez to przyczynić się do wytworzenia syntezy (jak pod I) i zaspokoić istniejącą potrzebę tej syntezy.

ad I. Wydaje mi się, iż twierdzenie to jest twierdzeniem warunkowym. Wymaga więc sprowadzenia do twierdzenia bezwarunkowego, aby mogło stać się prawdziwe. To zaś jest możliwe przez dowód w ramach warunków względnie określonych, w granicach ustalonych przez maksima i minima. Warunki podane przez Redakcję oczywiście nie odpowiadają tej zasadzie. W konsekwencji: 1) niknie możliwość dowodów, 2) twierdzenie staje się dowolnie - warunkowe, a przez to obojętne w sensie prawdziwości.

ad II. Twierdzenie to wzbudza wiele zastrzeżeń. Wydaje mi się, że dwa zastrzeżenia są tu szczególnie ważne. 1) Czy kiedykolwiek zdarzyło się, że podjęcie owych prób zostało uwieńczone pożądanym rezultatem? A jeżeli nie, to dlaczego? 2) Wydaje mi się niesłuszne rozróżnianie roli kompozytora i teoretyka w podejmowaniu tych prób. Bowiem rola kompozytora w istocie swojej polega na realizacji w formie dzieła sztuki procesów twórczych zachodzących w jego psychice. Natomiast teoretyk wypełnia swoją rolę przez zajęcie stanowiska w stosunku do już zrealizowanego dzieła sztuki, a więc zawsze ex post. Jeżeli to ostatnie stanowisko zajmie „kompozytor", to jest on takim samym „teoretykiem", jak każdy inny teoretyk. Sądzę, że zastrzeżenia te wynikają z pewnego specyficznego stanowiska Redakcji w stosunku do zagadnienia roli świadomości w procesach twórczych.

ad III. Istotnie, kiedy na wiosnę 1948 roku dowiedziałem się bezpośrednio od Redakcji o projekcie ankiety, na moje zapytanie: czy chodzi tu o „spowiedź" kompozytorów, otrzymałem odpowiedź: „Nie tylko o spowiedź waszą chodzi, ale również i o to, żebyście sami sobie uświadomili procesy twórcze". Rozróżnienie spowiedzi od uświadomienia jest nieistotne. Nie można bowiem zeznać tego, czego się nie uświadomiło. Natomiast musi być uświadomione to, co ma być zeznane. Wydaje mi się, że to ostatnie twierdzenie stanowi istotę ankiety

Co bowiem oznacza zdanie: „Wypowiedź kompozytorów na temat ich własnej techniki kompozytorskiej"? W zdaniu tym popełniono contradictio in adiecto. Sprzeczność ta jest pomiędzy wyrazami „kompozytor" i „technika". Jeżeli właściwie użyte jest słowo „technika", wtedy niewłaściwie użyto słowa „kompozytor". Powinno być „teoretyk". Ale wtedy ankietę należało skierować do teoretyków. Tymczasem skierowano ją (na pewno świadomie) do kompozytorów. Wynika z tego, że słowa „kompozytor użyto właściwie, natomiast „technika" jest słowem niewłaściwym. Powinno było być: „proces twórczy", jak wynika z wywodu poprzedniego (ad II). Jeżeli zatem usuniemy ową contradictio, to zdanie przyjmie formę: „Wypowiedź kompozytorów na temat ich (własnych) procesów twórczych (kompozytorów) w dziedzinie muzyki". W tak sformułowanym zdaniu wyraz wypowiedź oczywiście nabiera cech wyrazów spowiedź —

zeznanie. W ten sposób analiza logiczna zasadniczej tezy ankiety zgadza się z wypowiedzią Redakcji w tej sprawie. Przystąpmy więc do tej spowiedzi.

Najprzód wypadnie zaznaczyć, że zgodnie z zasadą ankiety, w spowiedzi tej będę się opierać wyłącznie na wewnętrznym doświadczeniu.

Doświadczenie to wykazuje, że w psychice mojej wydziela się pewna jej część — pewne continuum twórcze, — które jest równoznaczne sumie procesów twórczych, w szczególności procesów twórczych muzycznych. Zdaję sobie sprawę, że procesy te przejawiają się w trzech stanach a mianowicie: 1) in statu potendi, 2) in statu nascendi i 3) in statu agendi. Pierwszy — to stan chwiejnej równowagi. Drugi stan — to krótkotrwałe przejście od stanu pierwszego do trzeciego. Trzeci — to stan działania. Stanem naturalnie właściwym jest stan pierwszy. Stan drugi jest zakłóceniem chwiejnej równowagi stanu pierwszego na skutek pewnych podniet. Stan trzeci charakteryzuje energia kinetyczna przetworzona z energii potencjalnej stanu pierwszego przez podniety stanu drugiego. Celem działania jest powrót do stanu pierwszego. Rezultatem działania m o ż e być utwór. Podniety te mogą być najróżniejszych rodzajów. Mogą mieć nawet charakter pojęciowy, a więc wychodzić ze sfery świadomości. Nigdy jednak i w najmniejszej mierze nie udało mi się spostrzec przyczynowej zależności wytworzonej energii od rodzaju podniet, a tym bardziej sposobu, w jaki podnieta przetwarza energię potencjalną stanu pierwszego w energię działania w stanie trzecim. Co więcej, najmniejszy świadomy wysiłek, aby cokolwiek spostrzec w tych procesach — natychmiast wstrzymuje rozwój procesu i powoduje natychmiastowy powrót continuum do stanu pierwszego.

Czy wynika z tego, że procesy twórcze nie mogą być „uświadomione?" Jeżeli „uświadomione" ma oznaczać, że proces twórczy i odpowiedni proces świadomości łączą się wspólnie w jednolito-rzeczową całość, że nie są ustosunkowane do siebie jak treść i forma, że raczej są tożsamością, to na powyższe pytanie odpowiem: — nie, procesy twórcze nie mogą być „uświadomione".

Natomiast, jeżeli „uświadomione" ma oznaczać zależność funkcjonalną tych procesów, taką zależność, jak równoczesny i równorzędny a samodzielny rozwój funkcyj pochodnych od jednej niezmiennej, tak iż każda pochodna ma swój własny zmienny współczynnik rozwoju, — to w tym znaczeniu procesy twórcze są i muszą być „uświadomione". Wtedy rola świadomości staje się w pewnym sensie zadziwiająco podobna do roli katalizatora w niektórych procesach chemicznych. Reakcja chemiczna jest wtedy uwarunkowana obecnością katalizatora, ten jednak w reakcji udziału nie bierze. Nowopowstałe ciało genetycznie jest związane z poprzednimi, a niczym z katalizatorem, ale że jest poznawalne jako „nowe" ciało — zawdzięcza to właśnie katalizatorowi, bo przez niego się stało.

Tak więc na pytanie: „jak" się to dzieje, że procesy twórczego continuum realizują się w „dziele" — świadomość moja nie znajduje odpowiedzi. W tym przeto najistotniejszym zakresie procesy te zostaną dla mnie nieuświadomione. A że wniosek ten wypływa z mego wewnętrznego doświadczenia, to jest on d l a m n i e pewnikiem.

Ale do tego wniosku doprowadzi również zwyczajny wywód logiczny. Poznajemy tylko to, co możemy poznać. „Poznawalność" zatem nie jest cechą „poznawanego", tylko cechą „poznającego". Wynika z tego w sposób ko-

nieczny, że „forma" jest „procedurą poznania". Z tego znowu jasno wynika rola świadomości. Jest nią proces „formowania", zachodzący równolegle do procesów twórczego continuum. Obydwa procesy wspólnie dają w rezultacie „poznawalne" dzieło. W naszym wypadku dzieło muzyczne. Tylko w tym znaczeniu można mówić o „uświadomieniu" procesów twórczych.

Wszystko powyższe poruszyłem w sposób pobieżny i nieco zanadto... popularny. Zdaję sobie doskonale sprawę z tego. Z drugiej strony Redakcja K. M. na pewno równie doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że samo semantyczne przygotowanie potrzebnej do ścisłego wywodu terminologii zajęłoby o wiele, wiele więcej miejsca, niż przeznaczone piętnaście stron maszynopisu. Jeżeli mimo to poruszyłem te sprawy w tej formie, to dlatego, żeby przypomnieć drogę, na której muzykologia polska ma wiele do zrobienia, a jeszcze więcej do osiągnięcia.

Mycielski pisząc (Odrodzenie, 18 lipiec 1948 r.): „Bo sztuka, to nie teoria. Sztuka to praktyka, rzemiosło. dzieło powstałe z naszych doświadczeń, przeżyć, wzruszeń i skupienia. Nie warto ich do teorii naginać. Niech się teoria męczy nad nimi!" — na razie ma rację. Ale myślę, że sam pierwszy ucieszy się, kiedy przestanie mieć rację. Wierzę, że do tego dojdzie.

Nareszcie, przed przejściem do odpowiedzi na poszczególne pytania ankiety, jeszcze kilka uwag o zdaniu: „Nauczanie nowoczesnej harmonii i kontrapunktu natrafia nadal na poważne trudności". I będzie natrafiało. I zawsze natrafiało. A będzie natrafiało na coraz to większe trudności, jeżeli nie zmieni się systemu nauczania. I nie tylko nauczania harmonii i kontrapunktu, — ale w ogóle — całości nauczania muzyki. Moim zdaniem, dwie są zasady, które bezwzględnie trzeba respektować, aby nauczanie muzyki (obojętne poza tym, jaką metodą) dało pożądane wyniki: 1) trzeba nauczyć ucznia myśleć, 2) trzeba nauczyć ucznia słyszeć. Myśleć — to nie znaczy „myśleć muzycznie" — nie: w ogóle myśleć! A myślenie muzyczne samo przyjdzie, jako wynik myślenia i słyszenia. „Słyszeć" — to nie znaczy „słuchać". „Słuchać" uczą szkoły umuzykalniające. Przeważnie tych, co jeszcze nie słyszą. Uczą też często ci, co sami nie słyszą. A „słyszeć" — to w każdym danym momencie zdawać sobie sprawę: 1) ze wszystkich czynników, składających się na obraz dźwiękowy tego momentu; 2) ze wszystkich stosunków zachodzących pomiędzy tymi czynnikami; 3) z możliwości i tendencji rozwojowych tych stosunków. W każdym danym momencie — to znaczy natychmiast, automatycznie! Dwa sąsiednie takie momenty — i oto zaczyna się myślenie muzyczne. Wydaje mi się, że każdy „muzyk" musi tak słyszeć. Będzie tych „muzyków" o wiele mniej, ale będą to muzycy tout court. Nie będzie wtedy owych trudności w nauczaniu, nie będzie też takich wypadków, że kompozytor nie słyszy własnego utworu, wykonawca nie słyszy utworu dziesiątki razy przez siebie wykonywanego, a teoretyk nie słyszy utworu i pomimo to zajmuje w stosunku do niego stanowisko!

Ale to jest sprawa tylko luźno związana z ankietą, dlatego też przechodzę do odpowiedzi na pytania. Oczywiście, że zgodnie z poprzednimi uwagami, odpowiedzi te będą dane przez „teoretyka", a nie „kompozytora".

A. Nie wiem jakim materiałem b ę d ę operował. Nie wiem, dlaczego d o t ą d operowałem takim, jakim operowałem. Nie był on jednakowy, nie wiem dlaczego. Przypuszczam, że używałem dany materiał na skutek danej podniety.

Nie twierdzę, że istnieje tu związek przyczynowy. Może jeden z wielu możliwych. Ogólnie obracałem się w orbicie diatoniki. Nie sądzę, abym miał wypaść z tej orbity.

B. Stosunek mój do heptatoniki i dodekafonii jako do materiału dźwiękowego — jest żaden. Natomiast do dodekafonii, jako „systemu" odnoszę się zdecydowanie ujemnie. Sądzę, że zbudowano ten system wbrew, a nawet przeciwko pewnym prawom psychologii. Ale mój ujemny stosunek opieram nie na tym sądzie, a na braku z mojej strony „muzycznego" wchłonięcia tego systemu. Albo więc nie dorosłem muzycznie do niego, albo też nie jest on „muzyczny" dla mnie. Może też adepci tego systemu nie są „muzykami" w tym sensie, jak to podałem wyżej.

2. Materiał, którego używałem, nie był sam z siebie wykładnikiem porządku tonalnego (z pewnymi p o z o r n y m i wyjątkami). O tym porządku decydowało coś innego. Nie wiem, co to b y ł o. Analiza niczego nie wyjaśnia. Analiza jest zawsze ex post. Mówi: „że", „co" z tego wynikło, itp.; ale nie mówi: „dlaczego", ani „jak".

3. A. Strukturę okresową uważam za jeden z możliwych c z y n n i k ó w architektonicznych. Mogą być inne. Za z a s a d ę architektoniczną uważam prawa psychologii. W szczególności prawa dotyczące funkcjonowania uwagi.

B. Jak powyżej wyjaśniłem, uważam, że podniety „in statu nascendi" mogą być najróżniejszego rodzaju. Mogą mieć nawet charakter pojęciowy. Muzyka ludowa jest dla mnie podnietą, nigdy jednak podnieta ta nie nabiera charakteru pojęciowego. To stwierdzenie jest wykładnikiem mego stosunku do muzyki ludowej.

Na marginesie zaznaczam, iż tzw. „sztuczna", czy „fałszywa" ludowość w utworach artystycznych ma moim zdaniem wtedy miejsce, kiedy muzyka ludowa jest dla kompozytora podnietą p o j ę c i o w ą. To ostatnie zaś zachodzi wtedy, kiedy kompozytor jest tylko „uświadomiony" społecznie, a nie „uczulony" społecznie. Różnica ta wpływa decydująco na „prawdziwość" ludowości w utworach artystycznych.

C. Żadne konstrukcyjne elementy z materiału folklorystycznego nie wpływają do moich utworów. Natomiast wiele z elementów konstrukcyjnych z moich utworów pokrywa się z takimi elementami folkloru w sposób nieoczekiwany i niewytłumaczalny. Związek genetyczny oczywisty. Taki w każdym razie, jak Neaderthal'a i Pithecanthropus erectus'a do nas, a nie małpy do nas. Dobrze by było odkryć coś w rodzaju prawa Mendla w tej sprawie. Nie podejmuję się tego.

4. Wszystkie! Oczywiście z zastrzeżeniem, że dobrze odróżnimy rytm od metrum i że „rytm" nie będziemy uważali za taki czy inny sposób wypełnienia, podziału, lub wydzielenia „czasu", czy za jakieś inne podobne banialuki, a będziemy go uważali za to, czym jest istotnie, to znaczy za funkcję uwagi.

5. Gdyby odpowiedzieć na to pytanie wyczerpująco, trzeba by było napisać grube tomy. Gdyby te tomy były bardzo rzeczowo i bardzo prawdziwie napisane, okazałyby się prawdopodobnie wysoce nielogiczne. W rezultacie nie zmniejszyłyby one zmartwienia Redakcji, która te pytania stawia, a dałyby pewno możność postawienia nieograniczonej ilości nowych pytań. Chociażby więc z tego względu odpowiem możliwie najkrócej.

A. Nie wiem! Po prostu piszę to, co słyszę. To „coś", o którym mówi pytanie, wcale nie jest „czymś", czym ja się kieruję w doborze dźwięków. To owo „coś" m n ą właśnie kieruje w zapisaniu tych, a nie innych dźwięków. Jeżeli czasem źle słyszę, to jestem nieszczęśliwy. Ale wiem, że to „coś" w końcu zawsze zmusi mnie do usłyszenia, pomimo niedoskonałości mego aparatu słuchowego. Trzeba tylko cierpliwie a posłusznie poczekać.

B. Dlaczego pierwszy akord jest taki, jaki jest — nie wiem. Każdy następny jest jedną z możliwych realizacji zasady rozwojowej, tkwiącej w poprzednim. Jest jakby jedną z możliwych inkarnacji tej zasady. Jakby stosunkiem ziarna do kłosa. Ale ziarno znów wydaje kłosy itd.

C. Wydaje mi się, że konsonansowość i dysonansowość nigdy o niczym nie decydowała. Decydowała natomiast zawsze ta „inna" siła, o której mówi pytanie. Konsonansowość zaś i dysonansowość po prostu były i są jednym z przejawów tej siły. Czy nie ta sama siła przejawia się np. w micie o Ormuzdzie i Arymanie? Czym jest ta siła? Nie wiem. Myślę, że to wola twórcza.

D. Wykładnikiem przejawów energetycznych — jest n a s t ę p s t w o tych przejawów. Takie czy inne. Czasem takie i inne.

Nb! A propos napięć i odprężeń. Wydaje mi się, że pojęcia te w istocie swojej nie są przeciwstawne. Czy nie lepiej użyć ± napięcie?

6. A. Odnosi się tu wszystko to, co napisałem w punkcie 5 A, choćby to wydało się dziwne, szczególnie w odniesieniu do skomplikowanych konstrukcji polifonicznych. Myślę, że jest to kwestia szczególnego gatunku uzdolnienia i wynikających stąd inklinacji, aby forma wypowiedzi w komplikacjach polifonicznych wydała się konieczna, prosta, naturalna, a nie założonym pokazem sprawności rzemieślniczej. Ponadto sądzę, że pomiędzy układem homofonicznym a polifonicznym nie ma istotnej różnicy. Jak w pierwszym tak w drugim, rozwój energetyczny wynika z napięć linearnych i harmonicznych. Tylko, że w pierwszym ± napięcia harmoniczne są jednoznacznie zrealizowane, w drugim domniemane. Domniemanie to jest jednak ograniczone logiką myślenia muzycznego, panującą w liniach. Tylko w wyjątkowych wypadkach w układzie homofonicznym czynnik l i n e a r n y może być domniemany. Możność realizacji tego domniemania i tu jest ograniczona logiką myślenia muzycznego.

B. Pojemność percepcyjna psychiki w stosunku do danego obrazu dźwiękowego jest ograniczona prawami tej psychiki. Jeżeli dany układ tego obrazu, nawet najbardziej skomplikowany (a za taki uważam układ linearny absolutny), nie przekracza tych praw — to może być równie dobry jak każdy inny, albo też... może być równie zły, jak każdy inny.

7. A. Możliwości nowego kształtowania formalnego, danym mo m, są wprost proporcjonalne do nowych możliwości poznawczych. Te ostatnie zaś są wprost proporcjonalne do ogólnego rozwoju psychiki, który to rozwój jest z kolei zależny od świadomej uprawy (kultury) tej psychiki. Ponieważ „świadomość" łączy się „poznaniem" — to w ten sposób koło się zamknęło, tworząc granicę energii psychicznej i przestrzeni psychicznej. Sądzę, iż matematyczna teoria Lemaître'a o rozszerzającej się przestrzeni winna dać się dostosować i do przestrzeni psychicznej. W konsekwencji: powiększenie przestrzeni powoduje skupiska energii — czyli: nowe twory mgławicowe a w nich nowe czerwone olbrzymy. Sądzę, że historia kultury potwierdza tę możliwość. Sądzę, że w obsza-

rze Muzyki jesteśmy w okresie mgławicowym, któremu daleko jeszcze do napełnionej próżni galaktyki. Nie przeszkadza to, że nagle może zabłysnąć białe światło „Novae". Zjawisko o tyle smutne, o ile dojrzałe.

B. Z określenia „formy" wynika: im bardziej zasadnicze procesy poznawcze ustaliły daną „formę" — tym bardziej zdolna jest ona do życia.

8. Jeżeli słowo „instrumentacja" ma oznaczać: czynność polegającą na świadomym związaniu danego dźwięku z określonym źródłem dźwięku, to znaczy tak: że najprzód zna się dźwięk bez żadnego źródła, a potem go się rzuca do tego źródła, aż wypłynie na pierwszej próbie, albo jeszcze inaczej: że narazie wszystkie dźwięki słyszy się na przykład w brzmieniu fortepianowym, a później wyjmuje się je z tego fortepianu i powierza się je różnym innym źródłom dźwięku — to w tym znaczeniu „instrumentacja" w moich utworach nie odgrywa żadnej roli. Być może, jest to skutkiem mego upośledzenia, polegającego na tym, że nie jestem w stanie usłyszeć (w wyobraźni) dźwięku abstrakcyjnego. Słyszę go zawsze takim, jakim jest, i takim go zapisuję. Mogę więc z całą ścisłością powiedzieć, że niczego w życiu nie zinstrumentowałem. Bo cudzej muzyki instrumentować nie próbowałem, a moja sama się instrumentuje.

9, Zagadnienie poruszone w tym pytaniu jest bardzo ważne. Ma ono, zdaniem moim, trzy oblicza. I to nie tylko w odniesieniu do muzyki. Dotyczy to w ogóle sztuki a nawet całości kultury.

Pierwsze oblicze — to sprawa filozoficznego ujęcia „potrzeby społecznej" w dziedzinie sztuki i jak najenergiczniejsza popularyzacja tego ujęcia. W dziedzinie nauki sprawa ta zawsze była należycie doceniania i w znacznej mierze realizowana. W dziedzinie sztuki — niestety nie. Jest to tym dziwniejsze, że ze względów psychologicznych zakres „potrzeby społecznej" w dziedzinie sztuki jest i obszerniejszy i pierwotniejszy. Działo się tak może dlatego, że obszar ten jest o wiele trudniejszy do penetracji filizoficznej, tj. historia filozofii świadczy o tym dostatecznie. Przebudowa ustroju społecznego niezmiernie rozszerzyła możliwości zrealizowania tego zadania. Trzeba je więc planowo podjąć i uporczywie realizować.

Drugie oblicze tego zagadnienia — to sprawa uaktywnienia rzesz odbiorców sztuki. W najogólniejszych zarysach chodzi tu o to, aby zaspokojenie „potrzeby" sztuki stało się koniecznością życiową tych rzesz. A nie tak zwaną „rozrywką kulturalną". „Rozrywka" bowiem zakłada bądź bierność, bądź n i e w ł a ś c i w ą aktywność odbiorcy. W obydwu wypadkach niszczy się aktywność w ł a ś c i w ą. Kto spożywa dla rozrywki — nie jest głodny. Kto nie odczuwa głosu, nie będzie szukał pożywienia, aby żyć. Non vivimus ut edamus, sed edimus ut vivamus. Chodzi o to, aby ta prawda w całej rozciągłości mogła scharakteryzować potrzebę społeczną w dziedzinie sztuki. Wtedy można będzie mówić o aktywnej postawie rzesz. Wtedy też nareszcie będzie musiała znaleźć godne rozwiązanie sprawa dostarczenia właściwego estetyczno-artystycznego pożywienia dla tych rzesz oraz zabezpieczenia ich przed trującymi namiastkami. Trzecie oblicze — to sprawa twórczości artystycznej. Umyślnie rozszerzam ramy, gdyż uważam, że twórczość muzyczna jest wycinkiem w całości tej twórczości.

Otóż współczesnej twórczości artystycznej często stawia się różne zarzuty. Nigdy nie była ona wolna od tych „współczesnych" zarzutów, słusznych

czy niesłusznych. Ale z zarzutów stawianych współczesnej n a m twórczości — za najważniejsze uważam dwa: że jest ona zbyt formalistyczna i że wskutek tego oderwała się od ludu.

Jest to stwierdzenie stanu chorobowego i postawienie diagnozy. Przeważnie potem następuje twierdzenie, że terapia jest bardzo trudna — jeżeli konsylium orzekające jest uczciwe i odpowiedzialne w swojej świadomości — albo że jest bardzo łatwa — jeżeli orzekają nieodpowiedzialni demagodzy. Ci ostatni widzą jedyne panaceum na tę chorobę w powrocie do status quo ante. Tak jakby można było wrócić do wczorajszego dnia, nawet pełnego chwały! Nie od rzeczy będzie podkreślić, że w diagnozie tej jest pewien dziwny wyjątek. Mianowicie: nie stwierdza się stanu chorobowego w architekturze, pomimo iż twórczość w tej dziedzinie sztuki jest co najmniej tak formalistyczna, jak w innych (moim zdaniem nawet więcej).

Wracając do zarzutów — wydaje mi się, że są one słuszne, ale tylko w pewnej mierze.

Zacznijmy od drugiego. Moim zdaniem, twórczość artystyczna j e s t oderwana od ludu. Ale to nie znaczy, że sama się oderwała; czyli to nie znaczy, że świadomie oddalała się, a czasem nawet uciekała od ludu, znajdując sposób na tę ucieczkę, czy oddalenie w zbytnim formalizowaniu! Oddalenie to — jest dziś faktem i prawie zawsze było. Ale stwierdzenie tego faktu jest stwierdzeniem stanu, za który nie może ponosić odpowiedzialności sama tylko twórczość. Oczywiście, że winę tę w p e w n e j mierze ponoszą twórcy, (bo „Twórczość" jest bez winy), ale w jakże większej mierze ci, których obowiązkiem było aktywną pożądliwość ludu w spożywaniu dóbr kulturalnych nie tylko utrzymywać, ale stale podnosić.

Kiedy przekupki na rynku Ateńskim wyrywały sobie nawzajem włosy w kłótni o to, czy Praksyteles nadał właściwe proporcje posągowi bogini, czy też ten posąg sfuszerował — to oddalenia tego nie było. Nie było też w tym nadzwyczajnego zaszczytu, że Praksyteles rzeźbił, ani żadnego upośledzenia, że przekupki sprzedawały oliwki. Na pewno, gdy przyszedł kupić oliwki, jedna go zwymyślała, a druga pochwaliła za jego rzeźbę. Uczyniły to na pewno lepiej, niż niejeden z dzisiejszych krytyków. I na pewno bardziej „osobiście". Toteż umniejszenie tej odległości nastąpi przede wszystkim na skutek właściwej akcji, zmierzającej do rozwiązania zadań poruszonych powyżej (drugie oblicze zagadnienia). A to jest możliwe w ł a ś n i e i t y l k o w przebudowanym ustroju społecznym. W tym się też wyrazi wpływ tego ustroju na twórczość artystyczną.

Co do samych twórców — to nie ulega wątpliwości, że w znacznej większości wypadków ulegają oni pokusom zbytnich komplikacji formalnych. Objaw ten, w moim przekonaniu, nie jest jednak przyczyną wytworzonego oddalenia od odbiorców. Jest on skutkiem daleko głębszej przyczyny. Dlatego „świadome" usunięcie tego objawu na skutek „uświadomienia" społecznego, czy na skutek „zamówienia społecznego" — niewątpliwie uśmierci dzieło sztuki jeszcze przed wyjściem z twórczego continuum.

Bo są takie procesy twórcze, które muszą być zrealizowane w formie wysoce skomplikowanej, albo w ogóle nie mogą być zrealizowane. Tak, jak z tą prostą. Mówi się, że jest to najkrótsza droga pomiędzy dwoma punktami.

Ale w pewnych okolicznościach ta najkrótsza droga okazuje się linią krzywą. Nie można już dzisiaj twierdzić, że jest to bujna imaginacja. Bo ta bujna imaginacja poprzez teorię kwantów i wirową teorię elektronu dała w rezultacie łańcuchowe reakcje w stosach atomowych — rzecz zgoła realną.

Z drugiej strony sztuczne odsunięcie komplikacyj formalnych w twórczości artystycznej, może współdziałać narodzeniu przeróżnych potworków, którym trzeba będzie nadać generalne miano szmiry.

Dlatego też sam fakt, że dzieło sztuki zostało zrealizowane chociażby w najbardziej skomplikowanej formie — nie może stanowić zarzutu z żadnego punktu widzenia.

Natomiast z każdego punktu widzenia przerost komplikacji formalnych zasługuje na najostrzejszy zarzut. I jeżeli stawiany współczesnej nam twórczości zarzut, że jest ona zbyt formalistyczna — jest zarzutem prawdziwym, to znaczy: jest stawiany na skutek utwierdzenia tego przerostu formalnego, a więc, w moim przekonaniu, jest jak najbardziej słuszny.

Ale któż może stwierdzić ten przerost? Mam nadzieję, że w znacznym stopniu każdy rozwinięty i prawidłowo ukształcony artysta (a więc np. w dziedzinie muzyki — każdy „muzyk" w tym znaczeniu, jak to było podane wyżej). Na pewno jednak może to uczynić tylko sam twórca. I tu, wydaje mi się, leży sedno sprawy.

Bo skąd pochodzą te przerosty formalne? Są one, moim zdaniem, oczywistym wynikiem przerostów procesów poznawczych (patrz wyżej określenie formy). Inaczej mówiąc, przerosty formalne pojawiają się wtedy, kiedy procesy poznawcze — w stosunku do procesów twórczych — wyłamują się z funkcjonalnej zależności od wspólnej niezmiennej, zyskują własną autonomiczną niezmienną. Powstaje jakby nadwyżka w procesach poznawczych — ten właśnie przerost formalny, coś jakby rodzaj nowotworu na żywej tkance dzieła sztuki, nowotworu bardzo złośliwego.

Bo z powyższego jasno wynika, że idealna realizacja dzieła sztuki wymaga współrzędnego, zrównoważonego (specjalnie dla każdego wypadku) działania procesów twórczych i poznawczych. Jeżeli równowaga ta zostanie naruszona w ten sposób, że daje niedobór formalny — to odbiorca ten niedobór nadrobi własnym sumptem, wskutek czego wchłonięcie tego dzieła może się okazać jeszcze bardziej osobistym aktem. Ale nadwyżka formalna niezmiernie podnosi obcość tego dzieła, a ponadto może się stać prawdziwym rakiem, niszczącym substancję twórczą. Według mego przekonania przerost procesów poznawczych grozi twórcy zawsze wtedy, kiedy in statu nascendi działają pobudki pojęciowe. Pobudki te — to zawsze potencjalna, rakowata komórka. Dlatego trzeba mieć wyjątkowe poczucie równowagi procesów, aby nie ulec zarazie tkwiącej w pobudkach pojęciowych. Albo... wyrzec się tych pobudek.

Ale jakże wtedy znaleźć stosunek własnej twórczości do otaczającej rzeczywistości? Jak tę rzeczywistość włączyć do tej twórczości?

Sądzę, że jest tylko jedna droga: nie poprzestać na „uświadomieniu" społecznym, ale „uczulić się" społecznie (jak to już powiedziałem w punkcie trzecim). „Uczulenie" da w konsekwencji emocjonalny stosunek do rzeczywistości, a tym samym stanie się źródłem żywotnym soków,

które winny krążyć w continuum twórczym; ono je zabezpieczy od komórek rakowatych, od wszelkich przerostów, ono też uczyni twórczość pełnowartościową, a jednocześnie pożądaną społecznie.

Jak widać z powyższego, zadania, o których mówi pytanie 9-te, nie są tyle nowe, ile pilne. Niewątpliwie realizacja tych zadań na terenie psychiki poszczególnych jednostek twórczych może przyczynić się do ujawnienia pewnych nowych możliwości techniczno-formalnych.

Sumując: przebudowa ustroju społecznego wyłoniła w dziedzinie twórczości artystycznej co najmniej 3 zasadnicze zadania do spełnienia. Są nimi: 1) filozoficzne uzasadnienie wagi społecznej, jaką ma ta twórczość; 2) powiększenie ilości odbiorców dzieł sztuki do rzędu pojęcia masy oraz uaktywnienie tej masy w sposób planowy i zgodny z rolą społeczną dzieła sztuki. I 3) społeczne „uczulenie" psychiki twórców, a przez to ogromne powiększenie zasobu pobudek twórczych związanych żywotnie i bezpośrednio z nową rzeczywistością społeczną.

W dziedzinie muzyki wykonanie pierwszego zadania leży na barkach muzykologii polskiej. Drugie — obciąża wszystkich muzyków polskich. Trzecie, może najtrudniejsze, muszą wykonać polscy kompozytorzy.

Odpowiedzi moje na pytania ankiety — z konieczności ująłem szkicowo. Starałem się to, co w moim pojęciu było ważniejsze — omówić mniej szkicowo, niż resztę. Zdaję sobie sprawę, że wszystko wypadło ani dosyć dokładnie, ani dosyć ściśle. Mam jednak nadzieję, że i w tej formie moje uwagi przydadzą się może Redakcji K. M. dla zakreślonych celów.

Konstanty Regamey

Wobec tego, iż redakcja Kwartalnika Muzycznego upoważnia do swobodnego ustosunkowania się do pytań ankiety, a nawet do krytyki tych pytań, pozwalam sobie zwrócić uwagę na brak jednego pytania, moim zdaniem, zasadniczego, mianowicie: „Czy Pan w twórczości swojej w ogóle stosuje się do pewnego konsekwentnego i ściśle określonego systemu?". Sądzę, iż szczere wypowiedzenie się w tej materii przed podaniem odpowiedzi na inne, bardziej szczegółowe pytania ankiety jest niezbędne. I mam wrażenie, że niewielu kompozytorów współczesnych mogłoby dać uczciwie twierdzącą odpowiedź na to zasadnicze pytanie. Konsekwentnie do zwartego i przemyślanego we wszystkich szczegółach systemu dźwiękowego stosują się jedynie kompozytorzy piszący prawowiernie tonalną muzykę oraz otodoksalni schönbergiści; może jeszcze Hindemith i niektórzy wierni wyznawcy zasad zawartych w „Unterweisung im Tonsatz", jakkolwiek miałbym w tym względzie pewne wątpliwości nawet w odniesieniu do twórczości samego Hindemitha. Inni albo komponują bez żadnego szczegółowo przemyślanego systemu, bądź zmieniają swój system co pewien czas (np. Messiaen, który wydając swoją książkę „Technique de mon langage musical" od razu zaznacza, że następne wydanie tej pracy lub następna książka będą prawdopodobnie zawierać inne zasady, gdyż jego technika w międzyczasie ulegnie zmianom). Istnieją oczywiście i teraz wynalazcy systemów, które oni

uważają za definitywne i do których naginają własną twórczość (jak np. dosyć głośna w ostatnich czasach „harmonika grawitacyjna" kompozytora włoskiego Roberto Lupi); jest to jednak uzależnianie twórczości od teorii. Osobiście wolę postawę Messiaen'a, który pozostawia swobodę własnej intuicji twórczej i dopiero ex post usiłuje ją zanalizować i skodyfikować. Takie było zresztą zawsze zadanie teorii, i przypuszczam, że ankieta Kwartalnika nie ma innego celu, jak właśnie próbę skodyfikowania nowego języka muzycznego na podstawie już istniejącej praktyki.
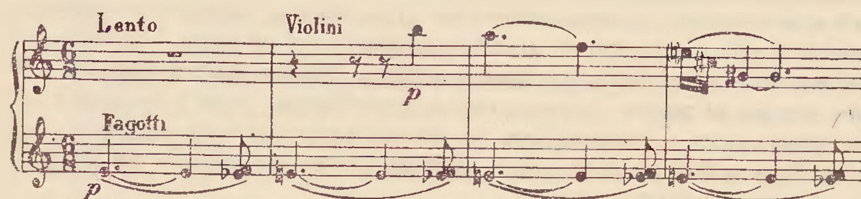
Uważam, że nowy język muzyczny już istnieje i, jeśli nie jest jednolity we wszystkich szczegółach, w każdym razie stanowi coś, co się zbliża do systemu ogólnie chociaż podświadomie obowiązującego. Piszę „podświadomie", gdyż jestem przekonany, że większość kompozytorów współczesnych raczej czuje i „słyszy" ten system, niż „rozumie" go w formie reguł i zasad. W każdym razie osobiście jestem w tym położeniu. Zdawało by się, iż fakt, że zanim zostałem kompozytorem, byłem krytkiem i teoretykiem, powinien mi ułatwić samoanalizę. Tak niestety jednak nie jest i zapewne jest to zjawisko zupełnie naturalne. Jest mi o wiele łatwiej scharakteryzować i zbadać analitycznie twórczość innych kompozytorów, niż własne dzieła. Pomijam już fakt, że inne utwory współczesne stanowią materiał znacznie bardziej interesujący niż moje kompozycje; rozumiejąc jednak, że redakcji Kwartalnika chodzi w pierwszym rzędzie o pewien autentyzm, o uniknięcie niebezpieczeństwa przypisywania kompozytorowi intencji, których on wcale nie miał (co zawsze może się zdarzyć przy najbardziej nawet wnikliwej analizie cudzej twórczości), przyjmuję więc warunek ankiety i w dalszych rozważaniach będę opierać się wyłącznie na dziełach własnych.

Muszę jednak przed tym wyjaśnić, dlaczego analiza techniczno-naukowa tych dzieł jest dla mnie trudniejsza niż badanie utworów innych kompozytorów. Gdy w cudzej twórczości odkrywam pewną prawidłowość i konsekwencję formalną, zakładam zazwyczaj, że mam tu do czynienia ze świadomym stosowaniem z góry powziętych założeń. Mogę w tym się mylić, ale przynajmniej mam pewne dane dla analizy. Otóż, gdy chodzi o twórczość własną, wiem, że niektóre postępowania formalne, mimo iż wyglądają na ściśle i niemal pedantyczne stosowanie konkretnych założeń teoretycznych, wynikły zupełnie podświadomie i o owej prawidłowości i konsekwencji sam mogę przekonać się dopiero ex post, po zanalizowaniu gotowego już dzieła. Jako przykład mogę przytoczyć fragment z mojej ostatniej kompozycji ukończonych przed dwoma miesiącami „Wariacji symfonicznych". Trzecia wariacja ma melodię powierzoną skrzypcom. Rysunek tej melodii jest całkowicie atonalny *). Akompaniament, zawierający zresztą ćwierćtonowe przejścia, ma jako bazę ostinato w drzewie, oscylujące wokół tonu **e**. Jedyne, co można wysnuć z rysunku melodii, jest, iż punktem grawitacyjnym całej wariacji jest **e** i wrażenie to wzmacnia jeszcze ostinato akompaniamentu. Dla ilustracji podaję schematycznie początek i koniec wariacji:
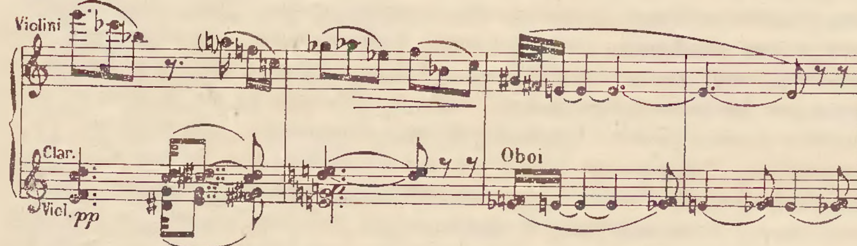
---

*) Powstał zresztą z odwrócenia melodii tematu

Początek
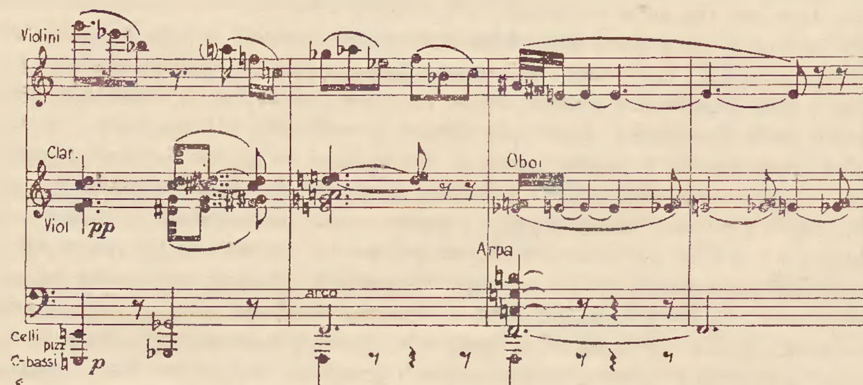


Koniec: a)



Otóż zakończenie to nie dawało mi poczucia „zakończenia", stabilizacji, o jaką mi w tym punkcie utworu chodziło. Na drodze czysto intuicyjnej, słuchowej, odczuwałem potrzebę dodania kilku nut basowych. ale okazały się to zupełnie inne nuty, niżby nasuwała pozorna analiza melodii. W ostatecznej redakcji zakończenie wiariacji brzmi:

b)



Wszystkie inne elementy pozostały niezmienione. W połączeniu z basem nabrały jednak zupełnie innego sensu. Okazało się, iż centrum grawitacyjne w toku wariacji powoli przesunęło się z e na f. Ostinato drzewa, mimo iż przez powrót do formy początkowej spina wariację symetryczną klamrą, ma w zakończeniu zupełnie inną rolę harmoniczną. Na początku e było „toniką", na końcu jest opóźnieniem i właciwą „tonikę" słyszę w słabych częściach taktu, w se-

kundzie **es-f**, zawierającej **f**. *) Fakt, iż dopiero takie zakończenie daje poczucie stabilizacji, jest dla mnie dowodem, że ku temu przesunięciu centrum brzmieniowego w kierunku **f** skłania rozwój melodii. Istotnie dokładniejsza analiza rysunku melodycznego wskazuje w zakończeniu niemal zupełnie wyraźne f-moll (gis w skrzypcach w przedostatnim takcie odgrywa raczej rolę enharmonicznego **as**, **fis** i **e** są opisaniem toniki f). Ale tę tendencję melodii znalazłem tylko słuchem, wbrew pierwotnym założeniom, i dopiero **post factum** mogłem znaleźć teoretyczne wyjaśnienie.

Oczywiście nie zawsze postępuję tak całkowicie poomacku. Częstokroć jednak, nawet przy zupełnie świadomej robocie, nie jestem w stanie wytłumaczyć, na jakiej drodze doszedłem do takiego a nie innego rozwiązania; końcowy kształt kompozycji jest nieraz rezultatem tylokrotnych przepracowań, poprawek i zmian, że nie jestem zdolny później odtworzyć przebytej drogi, o ile oczywiście chcę uczciwie zdać sprawę z procesu twórczego i nie podaję późniejszych koncepcyj teoretycznych za rzeczywisty obraz kształtowania danego fragmentu. W każdym razie na podstawie osobistego doświadczenia mogę twierdzić (nie zamierzam bynajmniej uogólniać tego twierdzenia na wszystkich kompozytorów), że utwór prawie nigdy nie jest dokładnym odbiciem pierwotnych zamierzeń kompozytora. Wyraziłem to w swoim czasie w żartobliwym zdaniu, iż przynajmniej w wypadku mojej własnej twórczości, „nie tylko kompozytor kształtuje dzieło, lecz — w równym stopniu — dzieło kształtuje kompozytora".

Zdanie to nie jest tak żartobliwe, jak na to wygląda. Pomimo całej pokusy przedstawienia się jako twórca wszechwładnie panujący nad swoim materiałem, muszę się uczciwie przyznać do tego, że w toku kompozycji częstokroć kapituluję przed wymogami, jakie narzucają już powstałe elementy dzieła. Pierwotna, całkowicie „suwerenna" koncepcja formalna dzieła jest zazwyczaj bardzo ogólnikowa. Z chwilą przyoblekania jej w realny kształt, stworzenia pewnych konkretnych elementów tematycznych, harmonicznych, nawet instrumentacyjnych, mających ucieleśnić ową koncepcję, nieraz się okazuje, że te elementy przez swój charakter narzucają inne rozwinięcie, zmuszają częstokroć do zupełnej rewizji pierwotnych założeń. Fakt, iż do tych wymogów „materiału" się stosuję, zamiast tego, by nie zważając na konsekwencje, pedantycznie i po doktrynersku, à la Leibowitz, rozwijać dalej czysto teoretyczne założenia, jest dla mnie dowodem, że opieram swoją twórczość na pewnym systemie, oraz że system ten znajduje się niejako poza mną, stanowi pewne ramy ograniczające moją samowolę twórczą.

Nie potrafię teoretycznie opisać tego systemu, ale tym niemniej „czuję" go zupełnie wyraźnie. Trudność twórczości polega właśnie na tym, że z chwilą puszczenia w ruch działających sił, z chwilą, gdy zasadnicze elementy dzieła, chociaż przeze mnie stworzone, narzucają mi pewien kierunek, wiem dobrze, jaki to jest kierunek, ale nie zawsze jest łatwo znaleźć dla niego adekwatny wyraz dźwiękowy. Nie chodzi tu o „podsłuchiwanie natchnienia", lecz o odkrywanie niejako po omacku wewnętrznej prawidłowości dzieła. Nieraz jest to

---

*) Mógłby ktoś przypuścić, że wybierając takie a nie inne ostinato, z góry zawarłem w nim potencjalnie obie „toniki" fragmentu: początkową i końcową. Jeżeli nawet tak jest, doszedłem do tego podświadomie i początkowo nie zdawałem sobie sprawy z syntetycznego charakteru ostinata.

żmudne wsłuchiwanie się w równowagę formalną: słyszy się, że czegoś jest za dużo lub za mało, ale nie zawsze da się łatwo znaleźć, co trzeba skreślić lub dodać. Kiedy indziej jest to tygodniami nieraz trwające poszukiwanie „toniki", centrum grawitacyjnego użytego materiału muzycznego, które czasem jest zupełnie inne niż na to wskazywałaby moja własna analiza tego materiału, jak to właśnie było w przytoczonym wyżej przykładzie. Zresztą nie musi to być koniecznie jakiś ton; może to być specyficzny akord, albo nawet charakterystyczna barwa lub figura rytmiczno-melodyczna. Nieraz rolę elementu stabilizacyjnego w atonalnej fakturze spełnia ostinato (np. ostinato skrzypiec w pierwszej części mego kwintetu, od litery X do Y).

Z chwilą jednak „odkrycia" takiego elementu nie mam najmniejszych wątpliwości, iż jest to jedyny możliwy, chociaż nie zawsze potrafię to uzasadnić teoretycznie. Pamiętam, jak po pierwszych wykonaniach kwintetu Kisielewski utyskując na chromatycznie i rytmicznie zagmatwaną komplikację mojej melodyki zarzucał jej zupełną przypadkowość. Otóż nie mógłbym zmienić w tym ani jednej nuty bez zupełnego wywrócenia całości. W tego rodzaju fakturze drobne szczegóły odgrywają o wiele ważniejszą rolę, niż np. w tradycyjnie tonalnej muzyce, gdzie ostatecznie pewne alteracje lub transpozycje akordów, odmienne figuracje, zmiana rysunku rytmicznego nie wywracają do góry nogami systemu. W fakturze nie opartej na systemie dur-moll wystarczy przenieść akord do innego rejestru, nieraz inaczej go zinstrumentować, by zupełnie rozwalić całość. Miałbym ochotę zmienić niejedno miejsce w niektórych swych dziełach; nie mogę jednak tego uczynić, gdyż musiałbym zmienić wszystko.

Wobec niemożności sprecyzowania w terminach technicznych systemu, do którego się stosuję, nie mogę go uważać za swój wynalazek, ani za swoją własność. Jestem raczej skłonny upatrywać w nim to, co moglibyśmy nazwać nowym „językiem muzycznym". Oczywiście nie wiem, czy prawidłowości wyczuwane przeze mnie, wydają się równie oczywiste i narzucające się innym muzykom, to też obawiałbym się utożsamiać je z ewentualnym o g ó l n y m nowym językiem muzycznym (może jest to jedynie wyraz mojej wrażliwości muzycznej), ale te same prawidłowości odnajduję słuchając dzieł innych (nie wszystkich zresztą) współczesnych kompozytorów, wydaje mi się więc, że jest tu coś więcej, niż indywidualne właściwości stylistyczne.

Chodzi tu zresztą jedynie o to, co nazwałbym t o n a l n o ś c i ą i co, nie pokrywając się z systemem dur-moll, da się odnaleźć u większości kompozytorów współczesnych. Natomiast jeśli chodzi o t y p muzyki, wyrażający się w doborze środków stylistycznych (polifoniczna czy homofoniczna faktura, diatonika czy chromatyka, przewaga rysunku czy barwy, ekspresywność czy obiektywizm formalny itd.), nie widzę w tym względzie żadnej narzucającej się konieczności stosowania takich a nie innych środków. Jesteśmy w epoce syntezy nowej muzyki i wszelki ekskluzywizm stylistyczny stoi na przeszkodzie do tej syntezy. W każdym razie we własnej twórczości nie pozwalam sobie poddawać się żadnym ograniczającym sugestiom i stosuję wszelkie znane już chwyty na równi ze środkami, które mi się wydają moim własnym wynalazkiem. Dążę do twórczości spontanicznej i nie chcę się poddawać pokusie pseudooryginalności, obawiającej się jak ognia stosowania środków już przedtem użytych. Bronię się przede wszystkim przed wszelkimi snobistycznymi „zakazami" („tak już nikt teraz nie pisze", albo „to jest szablon", „to jest tzw. czarno-biała tech-

nika", „należy unikać gamy całotonowej albo zwiększonych trójdźwięków". „to są nic nie mówiące glissanda" itd — pozwalam sobie przypomnieć w tym związku mój jeszcze przedwojenny artykuł „Snobizm a postęp w muzyce współczesnej", Muzyka Polska, luty 1937). Każdy środek sam w sobie nie jest ani dobry, ani zły; chodzi o jego użycie, o rolę, jaką spełnia. Świadomy jestem zarzutu, jaki mi tu grozi: że użycie pewnych zbyt określonych stylistycznie chwytów rozbija jedność utworu, wprowadzając zanadto wyraźne reminiscencje przebrzmiałych epok. Ale nie należy zapominać, że te same chwyty nabierają zupełnie innego znaczenia w odmiennym kontekście. Trójdźwięk durowy użyty w atonalnym i najeżonym kwartowymi akordami utworze spełnia zupełnie inną funkcję niż np. w dziełach Beethovena, po prostu brzmi inaczej. To samo stosuje się nie tylko do poszczególnych akordów czy motywów, ale nawet do dłuższych fragmentów. Jako przykład z własnej twórczości mogę przytoczyć celowo tonalną i w pewnym sensie stylizowaną pod Haendla VII-mą Wariację w pierwszej części Kwintetu. Odgrywa ona rolę kontrastu a jednocześnie jako całość spełnia funkcję centralnego filaru stabilizacyjnego pierwszej części, bynajmniej zaś nie wynika, jak mi to nieraz zarzucano *), z kokieterii stylistycznej.

Z postulatu dopuszczenia do głosu wszelkich środków wcale nie wynika, a przynajmniej nie musi wynikać, eklektyzm. Nowy, „syntetyczny" język muzyczny nie ma być w żadnym razie rodzajem worka, do którego się wrzuca wszystko, co się nasunie pod rękę. Musi on być, jak wszelki język, tworem organicznym, elementy, z jakich się składa, niezależnie od ich proweniencji, muszą się wzajemnie warunkować. Każdy język jest w każdej epoce konglomeratem elementów o najróżnorodniejszym pochodzeniu, a jednak jest tworem, w którym nie można nic zmienić bez naruszenia całości. Organizm taki jest zawsze wytworem zbiorowym i sądzę również, że każdorazowy język muzyczny jest również kolektywnym wytworem epoki. Nie mogę tu szerzej rozwijać tego problemu, zwrócę jedynie uwagę na pewne zasadnicze wnioski, jakie z takiego ujęcia wynikają. Kolektywność języka sprawia, iż działają w nim pewne prawa p o w s z e c h n i e obowiązujące i niezależne od indywidualnej fantazji. Ale dla uznania tych norm nie jest wcale potrzebne uciekanie się do akustyki lub wręcz mistyki liczb, jak to czyni Hindemith. Prawa te nie są odwieczne i zmieniają się wraz z pokoleniami, albo nawet jeszcze prędzej. Tym niemniej jako kolektywne, są obowiązujące, i nieliczenie się z nimi prowadzi do niemożliwości porozumienia się, lub używając potocznego wyrażenia się zasadniczej niezrozumiałości. Wracając do analogii z mową ludzką: można pozwolić sobie na najśmielsze kombinacje istniejących słów, można nawet tworzyć neologizmy lub celowe gramatyczne zniekształcania, byle znaczenia słów albo źródłosłowów, z jakich się tworzy kombinacje, były te same, co w mowie potocznej. Z chwilą jednak, gdy się celowo każdemu słowu nadaje zupełnie inny sens, znany jedynie autorowi, tworzy się język niemy, pozbawia się słowa w ogóle wszelkiego znaczenia, i nawet nie można skonstatować, wobec absolutnej nieoznaczoności, na czym polega nowość i oryginalność kombinacji.

---

*) Co prawda większość słuchaczy uważa tę wariację za jedyny nadający się do słuchania fragment kwintetu

Te przydługie uwagi wstępne pomogą mi precyzyjniej odpowiedzieć na szczegółowe pytania ankiety. Pytanie nr 1. W pewnym stopniu już na nie odpowiedziałem. Materiałem, jakim operuję, jest skala chromatyczna 12-tonowa (ćwierćtonów użyłem dotychczas jedynie we wspomnianych już „Wariacjach symfonicznych", ale raczej w charaktedze nut przejściowych i ornamentalnych niż w charakterze samodzielnych elementów skali, jak to czyni Haba). Nie traktuję jednak wszystkich 12 tonów jako równorzędne, lecz przyjmuję hierarchiczne zróżnicowanie tych elementów, w każdym razie odczuwam wyraźnie istnienie centralnego punktu grawitacyjnego, pewnego rodzaju toniki, chociaż nie jest to koniecznie tonika w znaczeniu dur-moll. Trudno mi sprecyzować, czy zależności „tonalne", jakie odczuwam i do których się stosuję, odpowiadają po prostu „rozszerzonemu systemowi dur-moll" (np. w interpretacji „Podręcznika harmonii" Schönberga), czy też jakiemuś zupełnie innemu systemowi. Wobec możności wyrażenia, przy pewnej zręczności w operowaniu pojęciami alteracji nut przejściowych lub całych akordów zamiennych, jakichkolwiek zależności w terminach systemu dur-moll, trudno jest w ogóle dać odpowiedź jednoznaczną na ten temat. Wydaje mi się jednak, że związki, które wyczuwam, są prostsze, bardziej bezpośrednie i dałyby się z interpretować bez tak skomplikowanego aparatu teoretycznego. Jedną z bardziej udanych prób odświeżenia tych metod interpretacyjnych jest system Hindemitha, ale pomijając już fakt, że znowu ucieka się on do niezbyt przekonywujących spekulacji z przydźwiękami i tonami kombinacyjnymi, mogłem nieraz stwierdzić empirycznie, że nie wszystkie jego koncepcje pokrywają się z wrażeniem słuchowym (dotyczy to zwłaszcza stopnia wewnętrznego dynamicznego napięcia akordów). Wolę więc narazie kierować się raczej słuchem niż teorią.

Postawa ta wyjaśnia mój stosunek do dodekafonii. Chciałbym przede wszystkim wyjaśnić pozorny paradoks, iż zajmując w swych pracach teoretycznych stanowisko przeciwne szkole Kreneka czy Leibowitza, w praktyce należę do tych nielicznych w Polsce kompozytorów, którzy stosują technikę dodekafoniczną, i prawdopodobnie jeszcze nieraz będę ją stosował. W dotychczasowej mojej twórczości trzy fragmenty są ściśle dodekafoniczne: piąta z „Pieśni perskich", „Intermezzo romantico" w Kwintecie oraz większa część Scherza w kwartecie smyczkowym. We fragmentach tych stosowałem technikę seryjną w sposób bardziej ścisły niż to się da stwierdzić w większości dzieł Schönberga czy Albana Berga, z tym jednym wyjątkiem, iż nie liczyłem się z zakazem używania trzech kolejnych dźwięków dających w układzie pionowym trójdźwięk. Arbitralna ta reguła jest dla mnie jednym z owych „snobistycznych zakazów", o których pisałem wyżej, zresztą nie stosowali się do niej najwięksi dodekafoniści, a jej najwyraźniejszym zaprzeczeniem jest, jak wiadomo, seria podstawowa „Koncertu skrzypcowego" Albana Berga. Poza tym prawie we wszystkich swoich kompozycjach posługuję się obficie m e t o d a m i dodekafonistów, a więc jeśli nie seryjną architektoniką, to przynajmniej techniką wariacyjną operującą odwracaniem tematu, „rakiem", odbiciem lustrzanym, pionowym ściąganiem tematów w akord, itd. Technikę tę stosuję nie tylko do faktury polifonicznej. Jako charakterystyczne przykłady mogę podać fragmenty następujące: „Pieśni perskie": Pieśń III-cia (nr 6): temat śpiewu podejmuje w ruchu odwróconym melodia skrzypiec, Pieśń IV-ta: mo-

tyw skrzypiec (z nr. 13), podejmują w odwróceniu pierwsze skrzypce solo w 4-tym takcie po nr 14; „Kwintet": I-sza część: osiem ostatnich taktów tematu są odbiciem lustrzanym początkowych ośmiu taktów, cała druga wariacja jest oparta na odwróceniu tematu, w III-ciej wariacji cała partia fortepianu jest oparta na tego rodzaju „przeróbkach" tematu, w IV-tej, a zwłaszcza V-tej wariacji (fortepian po lit. L) temat często występuje w postaci pionowych ściągnięć, w VI-tej wariacji koniec partii fagotu jest lustrzanym odbiciem początku, w takim samym stosunku pozostają koniec i początek IX-tej wariacji, w Rondo poszczególne głosy fugata (lit. C) występują na przemian w odwróceniu, repryza fragmentu zawartego między E i F i występująca pomiędzy literami T i U jest również oparta na odwróceniu, kanon w literze N również operuje odwróceniem; „Sonata fletowa": pierwszy temat pierwszej części występuje w repryzie odwrócony, w „Wariacjach symfonicznych" temat wraz z jego kontrapunktem występują na przemian (a w pierwszej wariacji równocześnie) w postaci prostej lub odwróconej. Podaję tu tylko typowe przykłady i zaczerpnięte z fragmentów nie pisanych w ścisłej technice dodekafonicznej.

Jak to wszystko pogodzić z moją teoretyczną wrogością wobec „szkoły Leibowitza?" Otóż zarzucam tej szkole nie samą technikę, lecz ekskluzywizm i dogmatyzm, twierdzenie, iż jest to jedyna autentyczna technika współczesna oraz przekonanie, że same powiązania seryjne stanowią jedyną podstawę jednoczącą utworu. Twierdzę, że nawet słuchając utworów prawowiernych dodekafonistów (o ile chodzi o utwory z prawdziwego zdarzenia, a nie wypracowania na zadany temat lub rozwiązywania łamigłówek), słyszymy w nich jeszcze inne powiązania niż ściśle dodekafoniczne. Słyszymy w nich nie tylko przeróbki podstawowej serii (zresztą nie zawsze — usłyszenie w „pionowym ściągnięciu", składającym się więcej niż z dwóch nut motywu poziomego" jest absolutną niemożliwością, gdyż ściągnięcie takie nie podaje k o l e j n o ś c i występowana nut), ale również pewne związki pomiędzy dźwiękami serii, albo pomiędzy poszczególnymi akordami, słyszymy jednym słowem pewne powiązania f u n k c y j n e, co wcale nie znaczy, że są to funkcje TDS. Nieraz technika dodekafoniczna narzuca tym funkcyjnym elementom zupełnie nieoczekiwane, sprzeczne z ich „naturalnymi" dążnościami powiązania, co nadaje tej muzyce posmak „dziwności". Ale tej dziwności nie odczuwalibyśmy, gdybyśmy tych „naturalnych" tendencyj nie słyszeli; wówczas muzyka ta byłaby po prostu nijaka, pozbawiona jakichkolwiek napięć, rozpływająca się w nieoznaczoności (co się w istocie niektórym dodekafonicznym utworom zdarza).

Wracam więc do już wypowiedzianego twierdzenia: elementy, na których się opiera zwartość i ekspresja utworu muzycznego, muszą już istnieć p r z e d n i m, nie mogą, jak tego chcą dodekafoniści, wynikać dopiero z samego dzieła. Tymi elementami są właśnie n i e r ó w n o r z ę d n e co do ciężaru gatunkowego i stopnia napięć tony skali chromatycznej oraz indywidualnie zróżnicowane, mające harmoniczny a nie jedynie „tematyczny" charakter, współbrzmienia. Toteż nawet pisząc w ściśle seryjnej technice, rzutuję wyniki tej techniki zawsze na to niejako „tonalne" tło. Technikę seryjną traktuję jako metodę, która mi daje pewne „propozycje". Przyjmuję z tych propozycyj je-

dynie takie rozwiązania, które odpowiadają również owym intuicyjnie odczuwanym „tonalnym" kryteriom.

Dlaczego mimo to stosuję metody dodekafonistów? Widzę w tych metodach wielkie wzbogacenie i wysubtelnienie „roboty tematycznej". Wobec osłabienia systemu dur-moll, a braku sprecyzowanego i powszechnie odczuwalnego we wszystkich szczegółach nowego systemu tonalnego, schematy formalne, oparte na kontrastach tonacyj, na transpozycjach z jednej tonacji do drugiej, cyklach funkcyjnych, nie spełniają już swej roli. Jak w okresie muzyki modalnej, głównym czynnikiem formotwórczym staje się ponownie technika imitacyjna i wariacyjna. Szkoła dodekafonistów daje najbardziej wypracowane metody tej techniki stosujące się do nowego materiału dźwiękowego i pasujące nie tylko do polifonii, lecz również do faktury homofonicznej. Poza tym dążność do zużytkowania w temacie wszystkich 12 tonów skali chromatycznej (zresztą bez niewolniczego unikania powtarzania tego samego dźwięku przed wyczerpaniem całej serii) wzbogaca melodykę, nadaje jej większą giętkość i dynamiczną zwartość. Nie pomijam milczeniem również faktu, że czysto automatyczne przepracowanie w myśl zasad dodekafonicznych wszystkich mozliwości zawartych w temacie podsuwa nieraz kombinacje, których bym może nie znalazł na drodze intuicyjnej. Ale, powtarzam, przyjmuję z tych nasuwających się kombinacji jedynie te, które odpowiadają również innym, niedodekafonicznym kryteriom. Reasumując więc, posługuję się m e t o d a m i dodekafonistów jako techniką p o m o c n i c z ą, nie upatruję w nich jednak ani alfy i omegi twórczości, ani — co ważniejsza — bazy materiału dźwiękowego. I jedynie w tym kierunku widzę przyszłość techniki dodekafonicznej, jedynie przy takim jej stosowaniu powstają prawdziwe dzieła muzyczne. Taka była (podświadomie) metoda twórcza Albana Berga, tak też (zupełnie świadomie) stosuje ją Frank Martin. Natomiast jeśli chodzi o pisanie ściśle w technice seryjnej, widzę w tym po prostu pewien problemat techniczny, taki jakim było np. pisanie fug. Nie ma powodu, dla którego by się nie miało pisać m i ę d z y i n n y m i również i w tej dyscyplinie, ale nie widzę powodu dlaczego by się miało „wyłącznie tworzyć fugi".

Powyższe rozważania zawierają już odpowiedź na pytanie 2-e ankiety. Jeśli chodzi o pytanie 3-cie, nie mogę na nie odpowiedzieć na podstawie własnej twórczości, gdyż nigdy nie opierałem się na jakimkolwiek materiale folklorystycznym i zapewne nie będę tego robić w przyszłości, gdyż nie lubię operować materiałem, nie będącym całkowicie moim własnym wytworem. Pytanie 4-te niezupełnie dobrze rozumiem, nie wiem więc czy odpowiem „na temat". Sądzę, że rytmika w pewnym sensie (zresztą przeważnie w połączeniu z agogiką), może zastępować inne elementy formotwórcze, np. funkcja ostinato (w którym figura rytmiczna jest ważniejsza od dźwięków, z których się składa) jako centrum stabilizacyjnego, o czym wspominałem już wyżej. Nie tyle rytmika we właściwym znaczeniu tego słowa, ile pewne periodycznie powtarzające się figury rytmiczne, lub jednostajny schemat rytmiczny mogą być istotnym czynnikiem architektoniki muzycznej (np. jednocząca rola rytmu w muzyce jazzowej). Ta funkcja rytmiki staje się szczególnie ważna w fakturze, w której inne czynniki formotwórcze są rozluźnione (np. w pierwszym okresie twórczości Strawińskiego). Poza tym zmiany schematów rytmicznych są ważnym elementem techniki wariacyjnej; w swojej własnej twórczości wi-

dzę raczej tylko te strony rytmiki. Mógłbym również zwrócić uwagę na odwrócenie niejako tego zjawiska: przy bardzo swobodnej technice wariacyjnej jednolity schemat rytmiczny jest nieraz jedynym elementem wskazującym na to, że mamy do czynienia z przeróbkami tego samego elementu, a nie z różnymi elementami. Przykładów z mojej twórczości dostarcza Rondo z Kwintetu, gdzie przy nawrotach tematu rysunek melodii powtarza się w swobodnych odmianach, zachowany natomiast jest wciąż ten sam „rysunek rytmiczny".

Na pytanie 5-te mogę dać odpowiedź jedynie bardzo ogólnikową, gdyż w doborze dźwięków w akordach kieruję się prawie wyłącznie słuchem (pomijam tu współbrzmienia wynikające z prowadzenia głosów, gdyż należą one raczej do mniej lub więcej linearnej polifonii). Powierzchowny rzut oka na moją harmonikę mógłby wykazać, iż dużą rolę odgrywają w niej politonalne połączenia stosunkowo prostych akordów. Przy tym nawet można by było wykryć predylekcję do połączeń trójdźwięków odległych o półton. Daję poniżej parę przykładów popierających tę tezę: „Pieśni perskie", pieśń II (prz. 4) i VII (prz. 1), „Kwintet" I część lit. A (prz. 2), lit. I (prz. 3), „Sonata fletowa", początek (prz. 5) i część druga nr 4 (prz. 6).

1 2 3

4

Clar.
Viole
Celli

5
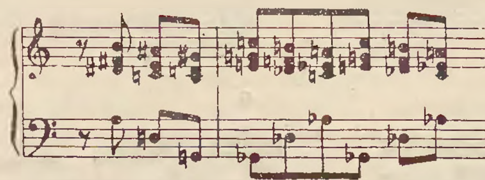
Fl
Piano

6

itd.

Choć w przykładach 4—6 „bitonalne" funkcje występują w postaci figurowanej, mimo to są wyraźnie widoczne.

Otóż upatrywanie w tych współbrzmieniach bitonalnych tworów jest jedynie wygodnym ich opisem, ale nie odpowiada ani ich genezie, ani ich roli funkcyjnej *). Bliższą charakterystykę mojej praktyki harmonicznej mogą dać następujące stwierdzenia. Traktuję akordy h a r m o n i c z n i e, tzn. przywiązuję znaczenie do ich indywidualnego charakteru i do brzmienia pionowego. Nawet przy powstałych w technice dodekafonicznej „pionowych ściągnięciach", stosuję te współbrzmienia nie tylko jako „skróty" melodii, lecz jako posiadające indywidualne znaczenie pionowe elementy konstrukcyjne. Znaczenie to pojmuję dwojako: jako wartość „funkcyjną" i jako element kolorystyczny lub ekspresywny. Wartości funkcyjnej nie należy pojmować w sensie tradycyjnego układu TDS, lecz jako odczuwanego przeze mnie jedynie intuicyjnie wyrazu owych zależności „tonalnych", o jakich już mówiłem wyżej. Wyraża się ona zresztą przede wszystkim w przebiegu basu i w mniejszym stopniu górnego głosu. Natomiast głosy środkowe, albo dokładniej dobór dźwięków akordu tworzą grę napięć, ich wznoszenie się lub opadanie. W tej funkcji nie widzę wyraźnej granicy pomiędzy dysonansowymi a konsonansowymi współbrzmieniami, raczej przyjmuję przejście ciągłe pomiędzy bardziej lub mniej energetycznie napiętymi brzmieniami. Pokrywa się to ujęcie w zasadzie (ale nie w konkretnych szczegółach!) z teorią Hindemitha. Przede wszystkim stopień napięcia energetycznego akordu jest względny, nie wynika automatycznie z doboru dźwięków, które go tworzą, lecz bardzo wyraźnie zależy od otoczenia. Poza tym dobór dźwięków nie charakteryzuje jeszcze całkowicie akordu, gdyż istotną rolę odgrywają: rejestr, rozłożenie akordu (transpozycja w sensie tradycyjnym zmienia wyraźnie energetyczną funkcję współbrzmienia) oraz instrumentacja. Nieuwzględnianie tych elementów jest moim zdaniem jedną z zasadniczych wad nowoczesnych teorii harmonicznych. Połączenia akordowe opierają się dla mnie na czynnikach następujących: ciążeniu „tonalnym" (ale nie TDS) wyrażanym głównie przez głosy skrajne, napięciach lub odprężeniach ładunku energetycznego oraz na prowadzeniu głosów. Ten ostatni element, niezależnie zupełnie od tak zw. linearyzmu, też spełniać może funkcję energetyczną. Przytoczyć mogę następujący przykład z Finału Kwartetu smyczkowego:

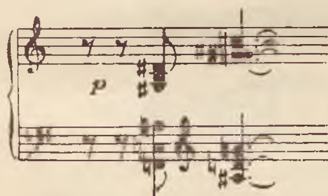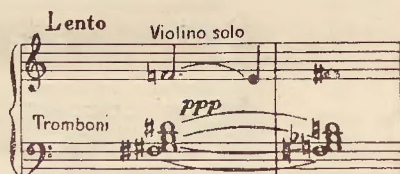


W każdej grupie z trzech akordów, tworzących te pochody, środkowe akordy mają najmniejszy stopień wewnętrznego napięcia energetycznego. Skrajne

*) Z wyjątkiem utworów o wyraźnie politonalnych założeniach, jak np. Rondo Kwintetu.

głosy mają przebiegi zupełnie neutralne. Oczywiście samo zestawienie różnych napięciowo współbrzmień daje wrażenie szybkiego rozprężania się i ponownego pęcznienia energetyki harmonicznej, wzmożone jeszcze przez niesymetryczne rytmicznie powtarzanie. Jednakże fakt, iż „rozszerzanie" odbywa się przede wszystkim w głosach środkowych (przejście z małej tercji na wielką i powrót do małej tercji), wytwarza dopiero efekt ukrytego pęcznienia i kurczenia się pozornie obojętnej energetycznie figurki.

Jeśli chodzi o współbrzmienia kolorystyczne lub ekspresywne, tu jeszcze trudniej podać receptę, jaką się kieruję w doborze dźwięków. Do mocnych akcentów ekspresywnych służą zazwyczaj akordy o wielkim stopniu napięcia energetycznego, ale to też zależy od kontekstu i nieraz, prawem kontrastu, jeszcze większy wstrząs wywołuje zwykły trójdźwięk lub puste oktawy. Szczególnie trudno poddają się analizie akordy o charakterze tajemnczym, niespokojnym, będące zazwyczaj również akordami par excellence kolorystycznymi. Są to przeważnie współbrzmienia o wewnętrznej dynamice, zawierające same w sobie jak gdyby przebieg dynamiczny, jak gdyby oscylację między napięciem i odprężeniem, będące niejako własnym rezonansem, dające wrażenie wewnętrznej wibracji. Efekt ten osiąga bądź gęste zgromadzenie sąsiednich tonów, bądź właśnie zestawienie poliharmoniczne sąsiednich funkcyj. Mam wrażenie, iż wspomniana już dążność do łączenia trójdźwięków odległych o półton, względnie „opisywanie" nut harmonicznych przez odległe o półton dźwięki melodii, wynika u mnie z potrzeby wytwarzania owej wewnętrznej wibracji. Podaję tu dwa przykłady, pierwszy z V-ej wariacji z Kwintetu, drugi z „Allegro symfonicznego" *):





Na zakończenie tych uwag o harmonice powtarzam jeszcze z naciskiem, że jedynym kryterium doboru środków harmonicznych pozostaje dla mnie słuch. Przypuszczam, że zjawiska te mogłyby znaleźć wyjaśnienie naukowe, psycho-fizyczne, ale wobec wielości wchodzących tu w grę elementów (rejestr, rozkład, instrumentacja — przy każdej z tych kombinacyj stosunek przydźwięków jest odmienny — a poza tym kontekst, mający znaczenie raczej psychologiczne), zadanie to wydaje mi się niewykonalne i nauka najwyżej będzie mogła znaleźć praktyczny sposób opisu tych postępowań harmonicznych, z których wyłoni się z czasem zespół szkolnych reguł, zapewne już w owym okresie znowu wyprzedzonych przez żywą praktykę.

Pytanie 6. W konstrukcjach polifonicznych postępuję linearnie, to znaczy „słucham" raczej poziomo niż pionowo. Nie jestem jednak zwolennikiem abso-

---

Por. również wyraźnie „wibracyjne" współbrzmienie w drugim takcie przykładu b), podanego na str. 15.

11

lutnego linearyzmu, gdyż uważam, że moment przekrojów pionowych też musi być brany pod uwagę, chociażby w odniesieniu do centrum grawitacyjnego. Odpowiada mi więc polifonia analogiczna do bachowskiej, to znaczy tworząca syntezę pomiędzy przebiegiem poziomym o logiką przekrojów pionowych, tyle że nie licząca się ze szkolnymi zakazami tradycyjnego kontrapunktu, dotyczącymi wzajemnego ustosunkowania głosów oraz oczywiście opierająca logikę brzmień pionowych i ciążeń tonalnych na innych zasadach niż w systemie dur-moll i TDS. Wobec dotychczasowej nieuchwytności teoretycznej (przynajmniej dla mnie) tej nowej „tonalności", nie potrafię określić dokładnie, w czym się ta logika wyraża i kieruję się słuchem.

Jeden zakaz tradycyjnego kontrapunktu często i celowo gwałcę, mianowicie zakaz krzyżowania głosów. Nie robię tego jednak bynajmniej tak, jak Webern, u którego wskutek olbrzymich skoków zatraca się w słuchaniu w ogóle poczucie ciągłości „głosu", lecz wręcz przeciwnie, z wyraźnym podkreśleniem poszczególnych głosów. W tym celu w kompozycjach zespołowych umyślnie powierzam poszczególne głosy instrumentom o bardzo odmiennych barwach. Osiągam w ten sposób pewną wieloplanowość polifonii: z jednej strony charakterystyczna barwa utrzymuje jedność głosu, z drugiej strony występujące „na wierzchu" i przez to najwyraźniej słyszalne tony, chociaż należą do różnych głosów, tworzą, sumując się, jak gdyby nową melodię, znajdującą się niejako w innej sferze. Przebieg polifoniczny w ten sposób się podwaja. Wyjaśnić to mogą następujące przykłady: „Pieśni perskie", początek VI-tej pieśni:

Sostenuto
Flauto
Clar. in B
Clar. basso in B
Fagotto
Corno in F

Wyciąg fortepianowy tego fragmentu daje po prostu pochód akordowy.

Polifoniczne i krzyżujące się zinstrumentowanie przedstawia te akordy w zupełnie innym świetle; górna melodia jest jedynie wypadkową głosów waltorni, fletu i klarnetu. Jeszcze bardziej zawiłym przykładem wieloplanowego przenikania się głosów jest następujący fragment z drugiej części „Kwintetu":

Równocześnie z czterema głosami opartej na dodekafonii polifonii występuje niejako piąty głos górny prowadzony na przemian przez skrzypce i wiolonczelę w bardzo zróżnicowanych rejestrach. Metoda ta nie jest oczywiście moim wynalazkiem, zwracam jednak na nią uwagę, gdyż zawiera ona, moim zdaniem, duże możliwości uwielokrotniania polifonii.

Pytanie 7. W dziedzinie kształtowania formalnego muzyka współczesna nie zdobyła się dotąd na stworzenie nowych, wypływających z natury obecnego języka muzycznego schematów formalnych. Dawne formy, jak rondo, sonatę itd. stosuje się z braku innych schematów, ale stosuje się je mechanicznie, gdyż właściwy nerw tych form, polaryzacja stosunków tonalnych, już nie jest istotny. Wobec przesunięcia się punktu ciężkości w kierunku techniki imitacyjno-wariacyjnej najbardziej do współczesnego języka dźwiękowego pasują formy jak chaconna, passacaglia. i wszelkiego rodzaju wariacje. Zwłaszcza ta ostatnia forma ma jeszcze przed sobą duże możliwości rozwoju, zarówno w ogólnym schemacie jak w szczegółach. Jeśli chodzi o ogólny schemat, zwrócę uwagę na kształtowania odwrotne od normalnych: od rozwinięcia najbardziej skomplikowanego do coraz prostszego, tak iż temat znajduje się na końcu; taki jest schemat moich „Wariacji symfonicznych". Inny typ przedstawiają wariacje bez podania tematu, co stosowali już Strawiński, Malipiero, Webern. Istnieją również interesujące możliwości krzyżowania wariacyj, opierania ich na dwóch biegunowych tematach, itd. Jeśli chodzi o samą technikę wariacyjną ulega ona też charakterystycznym zmianom. W przeciwieństwie do techniki klasyczno-romantycznej, opierającej się przede wszystkim na harmonicznym schemacie tematu i zachowującym go poprzez wszystkie wariacje, teraz kośćcem jest raczej melodia tematu, podczas gdy jej interpretacja harmoniczna ulega ciągłym zmianom, a i melodia jest przerabiana o wiele swobodniej z zastosowaniem wszystkich chwytów właściwych technice dodekafonicznej i szeregu innych jeszcze metod przeróbki, jak prze-

11*

noszenie poszczególnych dźwięków do innych oktaw, co zupełnie zmienia rysunek interwałowy, np. w moim Kwintecie.



Innym zastosowanym przeze mnie chwytem jest przesunięcie rytmiczne mocnych i słabych części taktu, np. w drugim temacie pierwszej części „Sonaty fletowej":



Obie te metody są dosyć pouczające, wykazują bowiem, że pomimo zachowania tych samych nut nowa postać tematu bardziej się od starej różni i trudniejsza jest do poznania niż np. jej odwrócenie lub lustrzane odbicie. Te metody mają duże zastosowanie nie tylko w ściśle wariacyjnych formach, ale również we wszelkiego rodzaju repryzach w formie sonatowej, rondo itd. Wobec nieistotności w dobie obecnej nawrotów tonalnych, repryzy niezmienione stają się bezcelowe, są jałowym powtarzaniem bez roli formo-twórczej. O ile się więc jednak stosuje stare schematy, ożywić formalnie i uzasadnić celowość repryzy może tylko metoda wariacyjna.

Pytanie 8. Instrumentacja ma dla mnie pierwszorzędne znaczenie formotwórcze i w żadnym razie nie jest ozdobą, szatą, w jaką się przyodziewa już gotowy utwór. Jest ona w harmonice czynnikiem znacznie ważniejszym niż się zazwyczaj sądzi, jest poza tym elementem podkreślającym przejrzystość polifonii (zwrócić tu należy uwagę nie tylko na różnice barw instrumentalnych, ale również na odmienne właściwości dynamiczne poszczególnych instrumentów), a równocześnie pozwalającym na „uwielokrotnienie" polifonii przez krzyżowanie głosów (patrz wyżej), jest wreszcie pierwszorzędnym czynnikiem wariacyjnym. Niezależnie od tego traktuję kolor sam w sobie jako czynnik formotwórczy, równorzędny z innymi elementami i stanowczo się przeciwstawiam rozpowszechnionemu jeszcze snobistycznemu przeświadczeniu, jakoby wartości kolorystyczne miały być jedynie efektami i nie stanowić właściwej muzyki. W twórczości mojej barwa spełnia rolę podobną, jak harmonika: ekspresywną lub konstruktywną (to ostatnie jako gra kontrastów lub napięć i odprężeń intensywności). Oczywiście podać dokładnej „teorii" tego postępowania kolorystycznego nie mogę; tu więcej niż w jakiejkolwiek innej dziedzinie decyduje słuch.

Pytanie 9-te dotyczy, moim zdaniem, innej kategorii zagadnień niż pytania poprzednie. Sprawa upowszechnienia muzyki dotyczy nie tyle techniki twórczej, ile techniki propagandy i organizacji ruchu muzycznego. Moim zdaniem, jedyną drogą dla muzyki współczesnej nawiązania kontaktu ze społeczeństwem jest powrót do spontaniczności twórczej (po szczegóły mogę odesłać do zakończenia mojego studium, ogłoszonego w 23-im zeszycie „Kwar-

talnika Muzycznego"). A przecież wszelkie narzucanie sobie specjalnej techniki formalnej w celu trafienia do szerokich rzesz jest właśnie postępowaniem wbrew spontaniczności, postępowaniem nietwórczym. Jeśli chodzi o pozyskanie dla muzyki szerszych warstw społeczeństwa, należy to robić poprzez muzykę dawniejszą, przystępniejszą dla nich, a równocześnie powstałą ze spontanicznego impulsu twórczego. Natomiast przez celowe strojenie się w obce sobie szaty stylistyczne ani się nie stworzy dobrej muzyki, ani nie trafi się do szerszych rzesz, które wyczują od razu wewnętrzny fałsz takiej muzyki. Zresztą problem ten istnieje jedynie w stosunku do warstw średnio umuzykalnionych, posiadających więc już pewne przyzwyczajenia muzyczne, oparte na muzyce romantycznej(częściej niestety po prostu na muzyce lekkiej i to najgorszego autoramentu). Natomiast jeśli chodzi o warstwy zupełnie świeże, wydaje mi się, że można do nich trafić bezpośrednio z muzyką współczesną. Pamiętam, jeszcze z moich przedwojennych „Ormuzowych" doświadczeń, że dla młodzieży utwory współczesne były o wiele strawniejsze niż np. dzieła Bacha czy Haendla. Trudność współczesnego języka muzycznego tkwi nie tyle w nim samym, ile w potrzebie przezwyciężenia nawyków do muzyki XIX-go wieku. Tam, gdzie tych nawyków nie ma, można przystępować od razu z muzyką współczesną i może jest to nawet metoda skuteczniejsza od propagandy poprzez utwory muzyki starszej. Tyle, że oczywiście nie musi to być muzyka zbyt skomplikowana. Największą trudność dla osobników nieprzygotowanych nie stanowi ani nowy język tonalny, ani współczesna harmonika, ale zawiłość składni muzycznej, zbyt cerebralne zasady formowania. Toteż gdybym miał podać formułkę techniczną dla twórczości przeznaczonej dla jak najszerszych warstw, ująłbym ją w sposób następujący: muzyka spontaniczna, „słownictwo i gramatyka" muzyki współczesnej, składnia jeżeli nie tradycyjna, to możliwie najprostsza.

Lozanna, 10 maja 1948 r.

SPRAWOZDANIA

a) Książki

Kazimierz S i k o r s k i: Harmonia. Część I. Kraków 1948. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 8⁰, str. 516, przykładów nutowych 761, zadań 358.

Ukazanie się pierwszej części podręcznika do nauki harmonii prof. Sikorskiego jest u nas wydarzeniem, przerastającym swym znaczeniem to wszystko, co dotychczas stworzono w Polsce z zakresu teoretycznej literatury pedagogiczno - muzycznej. Jeśli się zważy, że podręcznik ten jest zaplanowany jako potężne dzieło 3-tomowe, to rozmiarami swymi przerasta również zagraniczne podręczniki harmonii tak, iż pod tym względem konkurować z nim mogą tylko wielkie podręczniki kompozycji, np. Marxa Loebego, Riemanna, Bertelin'a. Tak szerokie potraktowanie przedmiotu jest w pełni uzasadnione, albowiem, jak podkreśla Sikorski, nauka harmonii jest niewątpliwie jednym z najważniejszych działów teorii muzyki. „Dla większości uczniów średniej szkoły muzycznej, jest to jedyna dyscyplina, która ma dać elementarne i podstawowe wiadomości o technice twórczej, a dla uczniów wybranych, organistów, kandydatów na teoretyków, dyrygentów i kompozytorów jest tym przedmiotem, który ma ich przygotować do dalszego poznania i opanowania techniki kompozytorskiej w wyższym stopniu". Z uwagi na znaczenie tego przedmiotu i wobec katastrofalnego niemal stanu naszej teoretycznej literatury pedagogicznej, podręcznik Sikorskiego wypełnia lukę najdotkliwszą. A znaczenie jego jest tym większe, że w chwili obecnej, kiedy nie posiadamy jeszcze dostatecznej ilości wykwalifikowanych nauczycieli przedmiotów teoretycznych, w rezultacie czego harmonii uczą z konieczności siły niefachowe — podręcznik ten będzie spełniał rolę przewodnika dla nauczycieli. Nie chcę przez to powiedzieć, aby sposób ujęcia i podania wiadomości był nastawiony tylko na nauczyciela. Wręcz przeciwnie — prostota wykładu, dokładność w wyjaśnianiu szczegółów, nawet stosunkowo nieskomplikowanych, sprawia, że z podręcznika Sikorskiego mogą z pożytkiem korzystać uczniowie szkół muzycznych, a nawet autodydakci. Pedagogiczną wartość podręcznika podnosi jeszcze fakt, że przedstawiony tam zakres materiału i jego dyspozycja odpowiada ściśle programowi nauczania nauki harmonii w średniej szkole muzycznej. Nauczyciel znajdzie tam dokładne wy-

jaśnienia, dotyczące traktowania przedmiotu na kursie ogółowym i specjalnym nauki harmonii w średniej szkole muzycznej. Wprawdzie w toku książki nie przeprowadzono ściśle podziału materiału dla kursu ogółowego i specjalnego, jednakże nie będzie trudno tego dokonać na podstawie wskazówek podanych na jej początku.

Jeżeli chodzi o zakres materiału, to na podstawie części pierwszej podręcznika oraz dodanego do niej spisu rzeczy części drugiej można stwierdzić, że obydwie te części obejmują całokształt harmoniki dur-moll, czyli systemu funkcyjnego. Postaci rzeczy nie zmienia ostatni rozdział części drugiej, gdzie w sposób raczej ogólny będą między innymi rozpatrywane zagadnienia harmoniki nowoczesnej, jak politonalność, poliharmonika, atonalność itp. Odpowiada to w zupełności ostatnim uchwałom Komisji Programowej Szkolnictwa Artystycznego, które ograniczyły zakres materiału nauki harmonii w średniej szkole muzycznej właśnie do systemu funkcyjnego. Na razie trudno z całą pewnością przewidzieć, co będzie przedmiotem trzeciej części podręcznika Sikorskiego, niemniej jednak można przypuszczać, że przede wszystkim będzie ona poświęcona szczegółowemu rozpatrzeniu zagadnień harmoniki nowoczesnej.

Metoda ujęcia materiału harmonicznego i dostosowania go do celów pedagogicznych jest u Sikorskiego metodą kompromisową. Polega ona na wykorzystaniu i pogodzeniu ze sobą dwóch metod, mianowicie dawnej metody gamowo-cyfrowej i metody riemannowskiej. W związku z tym nasuwa się pytanie, czy takie kompromisowe podejście jest możliwe, celowe i pożyteczne. Chcąc jednak w sposób obiektywny odpowiedzieć na to pytanie, należy z góry wykluczyć wszelką jednostronność przy rozpatrywaniu tego trudnego zagadnienia. Mogłaby ona grozić wówczas, gdyby ktoś usiłował podejść do niego bądź tylko od strony czystej teorii, bądź tylko od strony historii, czy wreszcie samej dydaktyki. Bowiem o wartości dzieła pedagogicznego nie mogą wyłącznie decydować kryteria ściśle teoretyczne czy historyczne chociażby już z tego powodu, że w dziele takim musimy kierować się względami dydaktycznymi, zmuszającymi autora do pewnych koncesji na rzecz głównego celu, któremu ma ono służyć. Rzecz jasna — nie może to oznaczać, aby cel ten rozgrzeszał zupełnie nieścisłości teoretyczne czy historyczne, aby w wypadkach takich nie trzeba było kierować się wynikami badań naukowych. Koncesje, o których tu mowa, dotyczą przede wszystkim dogłębności w tłumaczeniu pewnych zjawisk i ich systematycznego przedstawienia. Jak wiadomo, szkolne nauczanie harmonii jest dyscypliną normatywną, która nie musi wkraczać w przyczyny powstawania takich, a nie innych zjawisk, która nie bada ich związków historycznych, a ogranicza się do podawania gotowych praw i reguł. I słusznie, bo celem jej nie jest wnikanie naukowe w istotę zjawisk, lecz nauczanie rzemiosła. W tym znaczeniu przedmiot szkolny nazwany „harmonią" nie jest teorią (a więc nauką ścisłą), ale umiejętnością czysto praktyczną. Toteż sposób systematycznego przedstawienia zjawisk musi tam być inny niż w teorii harmoniki, a nawet nie musi pokrywać się z ich następstwem w rozwoju historycznym. Podczas gdy rozważania w teorii harmoniki rozpoczynają się od problemu potencjału harmonicznego w którym tkwi podwójna możliwość ujmowania zjawisk harmonicznych, tzn. w sensie czysto brzmieniowym i funkcyjnym, w ślad za czym już od samego początku jesteśmy

zmuszeni rozpatrywać równocześnie wytwory najróżnorodniejszych epok i stylów, stawiając obok siebie struktury proste i bardzo skomplikowane, to szkolna nauka harmonii musi nie tylko ograniczyć materiał, na którym zamierza uczyć rzemiosła, ale równocześnie szereguje go według stopni trudności, począwszy od najprostszych do coraz to bardziej skomplikowanych. Ograniczenie materiału wypływa tu z dwóch powodów: Po pierwsze, najłatwiej jest nauczać rzemiosła w oparciu o te środki, które są nam najbliższe, na których wychowaliśmy się — i które stanowią podstawę utworów muzycznych najczęściej jeszcze dziś wykonywanych. Po drugie, normatywny charakter nauczania harmonii wymaga ściśle określonego stylu harmonicznego, przynależnego do odpowiedniego systemu, bowiem w przeciwnym razie byłoby niemożliwe sprecyzowanie obowiązujących praw i reguł. Jak przedstawiają się więc w tym świetle wspomniane metody? Chodzi tu przede wszystkim o to, czy system funkcyjny opiera się, podobnie jak system modalny, o podstawę gamową, czy też rządzą tu wyłącznie relacje pomiędzy akordami. Biorąc rzecz ze stanowiska teorii, słuszna jest koncepcja druga. Harmonika funkcyjna, której istotną cechą jest to, że treść harmoniczna wypływa tam ze stosunków pomiędzy akordami, nie wymaga podstawy skalowej jako siły koniecznej, pobudzającej do tworzenia się tych stosunków. Jeśliby ściśle określone skale miały być pramotorem energetyki funkcyjnej, to system funkcyjny dur-moll mógł już powstać w XII czy XIII wieku, bowiem w tym czasie istniały już durowe i mollowe melodie. Tymczasem trzeba było kilku wieków rozwoju, aby zaistniały obiektywne warunki dla jego powstania. Podczas tego długiego procesu rozwojowego tworzył się główny filar systemu, mianowicie konsonansowość i dysonansowość współbrzmień, która z pierwotnego znaczenia czysto brzmieniowego przekształciła się z biegiem czasu w czynnik ruchowy i przyczyniła się do powstania norm, przyjętych następnie przez system dur-moll. Niemałe znaczenie posiada tu proces powstawania dźwięków prowadzących, ich wzrastanie i zmniejszanie się w celu odnalezienia drogi do osiągnięcia równowagi pomiędzy ilością dźwięków prowadzących a wielkością masy substancji dźwiękowej akordów, równowagi tak niezbędnej dla powstania warunków, aby ze stosunku akordów pomiędzy sobą mogła wyłonić się nowa siła harmoniczna, będąca przejawem energetyki funkcyjnej. Jak widzimy, harmonika funkcyjna powstaje jako rezultat ogromnego wysiłku twórczego całych pokoleń i jest uwieńczeniem pewnego rozwoju jako wyraz najbardziej zwartego systemu. Podobne perspektywy roztaczają się przed harmoniką najnowszą. Dziś już jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, że możemy wreszcie zerwać z długowiecznym przesądem, jakoby teoria musiała kroczyć za praktyką — i odważnie spojrzeć w przyszłość. Niewątpliwie przeżywamy okres tworzenia się nowych wartości harmonicznych, które na miejsce dawnych pojęć, opartych o konsonansowość i dysonansowość brzmienia akordów, wyłoniły nowe kryteria. Na razie jeszcze przez dłuższy czas nasycenie, dynamika i zwartość brzmienia (por. mój artykuł pt.: Problemy harmoniki współczesnej, Ruch Muzyczny, 1948, nr 9—10) będą jedynymi wykładnikami rozwoju. Ale skoro te nowe właściwości akordyki rozszerzą zakres swego działania i przejdą w sposób zdecydowany na grunt tworzenia płaszczyzn ruchowych przy równoczesnym zwracaniu uwagi na równowagę pomiędzy wy-

trzymałością tych płaszczyzn a masą substancji dźwiękowej, wówczas znowu zaistnieją dogodne warunki dla powstania harmoniki funkcyjnej — oczywiście w innym znaczeniu niż dotychczas, bo stosunki zależnościowe nie będą wyznaczane przez same tylko akordy, ale przez płaszczyzny brzmieniowe. Podczas tego procesu, który powinien być krótszy niż poprzedni, dążenie do wykrywania czynników ruchowych w strukturach brzmieniowych oraz do osiągania wspomnianej równowagi przyczyni się do ponownego sprecyzowania określonych norm technicznych. W ten sposób nowa harmonika osiągnie szczyt swego rozwoju, którego pierwszą fazę przeżywamy obecnie. Że nie będzie to tylko sama harmonika, ale harmonika i instrumentacja wzięte razem — to nie ulega chyba najmniejszej wątpliwości. Cała ta dygresja w przeszłość i przyszłość nie miałaby sensu, gdyby nie wskazywała na prawa mechaniki rozwoju i gdyby stąd nie dało się wyciągnąć wniosków odnośnie interesującego nas zagadnienia. Z powyższych rozważań wynika jasno, że głównymi współczynnikami rozwoju w kierunku powstawania środków harmoniki funkcyjnej nie są skale, ale cały **kompleks zjawisk, przyczyniający się do przezwyciężania wartości czysto brzmieniowych.** Tak wygląda sprawa, gdy problem ten traktujemy w sposób ogólny, gdy sam trzon procesu historycznego wykorzystujemy dla celów teorii, aby osiągnąć pewne uogólnienia, które by posiadały wartość stałą. Przypatrując się jednakże zjawiskom historycznym z bliska, nie można zaprzeczyć, że zarówno w okresie tworzenia się harmoniki funkcyjnej jak i jeszcze dłuższy czas po wykrystalizowaniu się systemu, istnieją skale jako czynnik współdziałający z przejawami funkcyjności. Najlepszym dowodem tego jest właśnie system dur-moll, w rozwoju którego aż do połowy wieku XIX, a nawet w niektórych przypadkach i później, oddziaływanie skali jest niezaprzeczalne. Ale zgodnie z prawami mechaniki rozwoju należy właściwie rozumieć znaczenie skali na gruncie systemu funkcyjnego, tzn., że jest ona wynikiem oddziaływania tradycji, że staje się czymś wtórnym jako wypadkowa z wyznaczników funkcyjnych, i że dlatego nie posiada tak czystej postaci, jak w systemie modalnym. Możliwość zanieczyszczania skali dźwiękami jej obcymi (a nawet kompletna jej niwelacja) bez uszczerbku dla siły działania funkcyjnego stanowi właśnie dowód jej drugorzędności, jej mniejszego znaczenia w ramach systemu funkcyjnego. Biorąc pod uwagę możliwości konstrukcyjne harmoniki najnowszej, można z całą stanowczością twierdzić, że harmonika ta w swym rozwoju ku nowej funkcyjności, aczkolwiek będzie spadkobierczynią szeregu 12-tonowego i na jego podłożu ustabilizuje się, będzie dążyła do wzbogacenia materiału dźwiękowego (np. przy pomocy ćwierćtonów), przełamując szereg 12-tonowy, co bynajmniej nie osłabi cech funkcyjnych tej nowej harmoniki.

Czy z tego wynika może, że kompromisowe stanowisko, łączące metodę gamowo-cyfrową z funkcyjnym ujmowaniem środków harmonicznych, jest nie do przyjęcia na gruncie dydaktyki harmonii? Nie będę ukrywał — jako pracownik naukowy jestem zwolennikiem metody czystej, a poprawiona i uzupełniona przez Erpfa metoda riemanowska bardziej mi odpowiada, niż metoda gamowo-cyfrowa. Powód tego nastawienia jest zupełnie prosty. Metoda Riemanna-Erpfa, aczkolwiek nie rozwiązuje jeszcze w całości problemu harmoniki funkcyjnej i pomija znaczną ilość zjawisk, a nawet niektóre interpretuje wadliwie, nadaje się lepiej dla badań naukowych niż metoda gamowo-cyfrowa.

Ale szczegół ten nie może jeszcze świadczyć przeciwko słuszności kompromisowego stanowiska zajętego w praktyce pedagogicznej przez prof. Sikorskiego. Względy dydaktyczne mają tu ważkie słowo do powiedzenia. Metoda gamowo-cyfrowa zdała egzamin w praktyce pedagogicznej, na niej wychowały się całe pokolenia kompozytorów, i dziś jest jeszcze nadal ogólnie przyjęta i rozpowszechniona na całym świecie. Pochodzi to stąd, że jest ona metodą łatwą, przystępną, żywo przemawiającą do wyobraźni ucznia zwłaszcza w początkowym okresie nauki harmonii. Zresztą, jak wynika z moich rozważań, na pewnym odcinku rozwoju harmoniki funkcyjnej nie pozostaje w sprzeczności z faktycznym stanem rzeczy — i to przede wszystkim w takim przypadku, jeżeli wykorzystamy równocześnie nie nasuwające żadnych zastrzeżeń zdobycze metody riemannowskiej. Inna rzecz — przy środkach z ostatniego stadium rozwoju harmoniki funkcyjnej metoda kompromisowa, nie mówiąc już o samej metodzie gamowo-cyfrowej, powoduje pewne, a niekiedy nawet znaczne trudności, skłaniając do spekulatywnego ujmowania zjawisk i do dopatrywania się tam tego, czego w rzeczywistości nie ma. Mam tu na myśli dodawanie cyfr oznaczających stopnie gamy w wypadkach kompletnego schromatyzowania przebiegu harmonicznego, kiedy podstawa skalowa, majorowa czy minorowa, znika zupełnie. Ponadto powstają trudności w logicznym oznaczeniu (tzn. zgodnym zarówno ze strukturą gamy jak i ze znaczeniem funkcyjnym akordu) stosunków interwałowych w symbolach. Są to wszystko trudności nie do uniknięcia, będące również koncesjami na rzecz dydaktycznej wartości samej metody.

Dyspozycja materiału w pierwszej części podręcznika Sikorskiego, obejmująca takie środki, jak trójdźwięki tryady bez przewrotu, przewroty trój dźwięków tryady, dominanta septymowa i nonowa, pojedyncze i podwójne opóźnienie w trójdźwiękach tryady, subdominanta i dominanta z sekstą zamiast kwinty, trójdźwięki poboczne, trójdźwięki tryady z dodaną sekstą oraz czterodźwięki septymowe drugiego, szóstego, trzeciego i siódmego stopnia, tonika i subdominanta z dodaną septymą, pięciodźwięki nonowe na wszystkich stopniach oprócz piątego, zboczenie modulacyjne, progresja niemodulująca i modulująca, paralelizm — zezwala na zorientowanie się, w jakim stopniu zaważyły na ujęciu całości wspomniane metody. Jak wynika z przytoczonej dyspozycji, kręgosłupem całości pozostała tu metoda gamowo-cyfrowa, tak, iż pewne riemanowskie podejście, oczywiście po odpowiednim zmodyfikowaniu, schodzi tu do roli koniecznych uzupełnień. Wyszło to podręcznikowi na dobre chociażby w takich przypadkach, jak np. przy dominancie i subdominancie z sekstą zamiast kwinty, trójdźwiękach tryady z dodaną sekstą oraz przy czterodźwiękach septymowych. Przeprowadzenie tego podziału było konieczne dlatego, że istotnie mamy tu do czynienia z różnymi środkami harmonicznymi, wymagającymi, zależnie od swych właściwości różnego traktowania technicznego. W związku z tym akord neapolitański został w należyty sposób wytłumaczony (rzecz jasna — w ramach tych możliwości, na jakie zezwala podstawa gamowa) i wprowadzony dość wcześnie. Dzięki wykorzystaniu wszystkich możliwych struktur gam i ich sztucznych modyfikacji rozszerza Sikorski znacznie zasób środków, wprowadzając np. w przebiegu durowym trójdźwięk prowadzący toniki mollowej (C: as c es) i jej paralelę (C : es g b), w przebiegu mollowym natomiast trójdźwięk prowadzący durowej dominanty dolnej (c : a c e) oraz paralelę do-

minanty górnej (c : e g h). Nie wyczerpuje to wszystkich innych możliwości strukturalnych akordów, przedstawionych w podręczniku, wyliczanie których zajęłoby zbyt dużo miejsca. Nie zgodziłbym się na ujmowanie trójdźwięku VI stopnia o funkcji subdominantowej w sensie „subdominanty z dodaną septymą bez prymy" oraz trójdźwięku III stopnia o funkcji toniki w znaczeniu „toniki z dodaną septymą bez prymy". Tłumaczenie to jest zbyt spekulatywne, a nie mając pokrycia w odczuwaniu tych środków, niepotrzebnie komplikuje sprawę. Chwiejny, a mówiąc słowami Sikorskiego, dysonujący charakter kwinty tych trójdźwięków nie pochodzi tu stąd, że dźwięk ten może być uważany za pierwotną septymę, ale wypływa z charakteru dźwięku prowadzącego, którym właśnie jest w obydwóch przypadkach kwinta.

Tak zwane trójdźwięki poboczne i ich czterodźwiękowe warianty winno się traktować w szkole z jak największą troskliwością. Wielki krok naprzód zrobił w tym dziale Sikorski, wykazując że ta sama substancja dźwiękowa może posiadać różne znaczenie, oraz że akordy te wnoszą do przebiegu elementy kolorystyczne. I chociaż omówienie tych szczegółów zajęło sporo miejsca, to jednak należą one do kategorii elementarnych wiadomości, jakie w tej dziedzinie harmonii winna dać średnia szkoła muzyczna. Ze stanowiska głębiej pojętej harmoniki funkcyjnej można jeszcze wkroczyć w zagadnienie siły działania tych środków i ich wpływu na wyrazistość przebiegu funkcyjnego. Wiąże się to bezpośrednio z rozwojem harmoniki funkcyjnej, na podłożu której zaczęły się z biegiem czasu tworzyć nowe wartości, czysto brzmieniowe, kolorystyczne, osłabiające siłą rzeczy działanie funkcyjne. Dlatego też wyłoniła się potrzeba podzielenia tych środków z dwóch punktów widzenia: 1. ze stanowiska ich samodzielności, 2. w oparciu o jakość energetyki harmonicznej, jaką reprezentują. Harmonika klasyczna i romantyczna z pierwszego okresu swego rozwoju prawie nie znała rzeczywistych akordów paralelnych lub używała je w bardzo ograniczonym stopniu. Główny nacisk kładziono w tych czasach przede wszystkim na podkreślanie siły działania funkcyjnego, w związku z czym nawet te struktury akordowe, które pokrywały się pod względem doboru materiału dźwiękowego z akordami paralelnymi, nie wykazywały jeszcze cech właściwych dla tych akordów. W rezultacie tego struktury te były tworami niesamodzielnymi. Wobec tego można i należy tłumaczyć je jako skojarzenia, powstałe przez oddziaływanie wtórnych zjawisk harmonicznych (opóźnienia, nuty boczne, zamienne, przejściowe itp.) na podłożu głównych, podstawowych wyznaczników funkcyjnych. Widomym znakiem tego stanu rzeczy jest techniczne traktowanie tych środków nie odbiegające w niczym od zasad klasycznych. Rzeczywiste natomiast akordy paralelne, będące już tworami samodzielnymi, są wyrazem osłabienia siły funkcyjnej na rzecz wartości kolorystycznych, czysto brzmieniowych. Przy tych środkach zmienia się już podejście techniczne, co bynajmniej nie oznacza swobodnego traktowania strony technicznej, ale wypływa z konieczności podyktowanej dążeniem w kierunku uzyskania ściśle określonego działania akordu. Stąd pochodzą na przykład paralele kwint i septym, nierespektowanie kierunku ruchu dźwięków prowadzących i pierwotnych dysonansów, „swobodne" traktowanie wtórnych zjawisk harmonicznych. Wszystko to, co powiedziałem o akordach paralelnych, można również odnieść do wyznaczników toniczno-dominantowych, czyli do akordów septymowych, zbudo-

wanych na I i IV stopniu skali, oraz do wszystkich akordów nonowych oprócz D9 (ten ostatni akord nie zawsze stanowi wyjątek), przy czym pamiętać należy, że w funkcyjnie silnie działających przebiegach niesamodzielność tych struktur przejawia się w większym stopniu niż w przypadkach innych.

Wyciągnięcie wniosków praktycznych dla celów pedagogicznych z poruszonych tu kwestii nie jest rzeczą łatwą, a w początkowym okresie nauki harmonii napotyka na bardzo wielkie trudności. Sprawa ta łączy się z zagadnieniem f a k t u r y, to jest tej podstawy, na której mogą odbywać się ćwiczenia harmoniczne. Ideałem byłaby tu realna faktura wokalna i instrumentalna, związana z określonymi środkami wykonawczymi. Albowiem jak długo cała treść harmoniczna środków nastawiona jest na wydobycie z nich maksymalnej siły działania funkcyjnego, tak długo można w ostateczności nie precyzować dokładnie strony wykonawczej przebiegu harmonicznego — aczkolwiek nie jest to zupełnie słuszne. Sytuacja zmienia się natomiast radykalnie z chwilą, gdy wchodzą w grę chociażby drobne elementy czysto brzmieniowe, kolorystyczne. Wówczas bez dokładnego określenia środków wykonawczych nie można operować w sposób sprawdzalny elementami czysto brzmieniowymi, które zależą od rodzaju tych środków, jakości rejestru i sposobu wykonania. Wynikało by z tego, że już dość wcześnie należy przyzwyczajać uczniów do operowania fakturą realną. Ale czy jest to możliwe? Mam wrażenie, że nie. Wielce pouczającą jest tu niedawna próba Weble'go. Przecież te konieczne w począkowym okresie nauki jego uproszczenia faktury, będące niejednokrotnie rzeczywistymi spaczeniami, graniczą z dyletantyzmem! W świetle tego faktu zatrzymanie przez Sikorskiego czterogłosu szkolnego jest uzasadnione — i to tym bardziej, że o elementach kolorystycznych wspomina raczej na marginesie innych zagadnień, nie wchodząc w szczegóły problemu. Zresztą, jak wynika z podanej treści drugiej części podręcznika, nie zatrzymuje czterogłosu dla całokształtu nauki harmonii, lecz później przechodzi do konstrukcji o różnej, zmiennej, mieszanej ilości głosów. Sądzę, że nawet na podłożu tej sztucznej faktury, można osiągnąć główny cel nauki harmonii, jakim jest szkolenie d y s c y p l i n y t e c h n i c z n e j. Takie podejście przy nauczaniu harmonii w średniej szkole muzycznej nie zamyka dziś drogi do dalszych studiów w tej dziedzinie, bowiem według projektu nowego programu szkolnego przedmiot ten ma być wykładany również w szkole wyższej, gdzie na poziomie najwyższym będą szeroko omawiane zagadnienia specjalne. Jednym z takich czołowych zagadnień musi być przede wszystkim sprawa l o g i k i h a r m o n i c z n e j. Dawniejsza nauka harmonii uprościła to zagadnienie identyfikując prawa logiki harmonicznej z normami technicznymi. Riemann i jego następcy rozszerzyli te prawa na stosunki funkcyjne. Ale czy sam nagi fakt, że dany akord jest wyznacznikiem jakiejś funkcji i że jego traktowanie techniczne odbywa się według przepisanych reguł, może być wyrazem logiki muzycznej, która musi gwarantować estetyczną wartość skojarzenia? Jeśliby tak było, to nie moglibyśmy odmówić estetycznej wartości nawet zgoła niemuzykalnym wypracowaniom uczniów, pilnie przestrzegających wyuczonych reguł i formułek. Sedno sprawy tkwi w tym, że sam środek harmoniczny, nawet technicznie poprawnie wprowadzony, niczego jeszcze nie mówi o logice harmonicznej. Logika ta wypływa dopiero z przebiegu, tzn. ze sposobu jego umiejscowienia w zespole wszystkich innych

środków, jakie w przebiegu zostały zastosowane. Musi tam istnieć rzeczywista „harmonia" pomiędzy środkami. Każdy z nich winien wypływać jako naturalne następstwo z poprzednich i pobudzać następne do harmonijnego, tzn. zgodnego i wzajemnie uzupełniającego się działania. Stąd wiele środków wymaga odpowiedniego przygotowania i rozwiązania, które nie jest w stanie dokonać się tylko w następnym akordzie, ale niekiedy wykazuje potrzebę zastosowania dłuższych odcinków, a nawet całych płaszczyzn. Z tego wynika, że prawa logiki harmonicznej uzupełniają się z prawami przebiegu formy. A skoro tak, to harmonika musi współdziałać z innymi elementami, zwłaszcza z elementem rytmicznym i melodycznym. I właśnie na podłożu tego współdziałania może się okazać, że suche reguły szkolne stają się w pewnych warunkach nie tylko bezużyteczne, ale niejednokrotnie muszą być przezwyciężane, aby uniknąć rzeczywistych, tzn. estetycznych błędów, będących wykroczeniami przeciwko logice muzycznej. Toteż nie wystarcza tylko demonstracja samych luźnych połączeń akordowych, która nie może wskazać na prawidłowość ich zastosowania w przebiegu. Odnosi się to zwłaszcza do bardziej rozwiniętych, skomplikowanych środków. Ze stanowiska logiki harmonicznej takie luźne połączenia nie są ani dobre, ani wadliwe. Są one tylko możliwościami, których uzasadnienie może dać dopiero logika przebiegu. Ale na tak szerokie traktowanie tych zagadnień napewno nie starczyłoby miejsca nawet w dziele 3-tomowym.

J. M. Chomiński

Zygmunt Estreicher: La musique des Esquimaux Caribous. Odbitka z Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie. Tom LIV, fasc. 1, 1948, str. 53 + 1 nlb.

Muzyka Eskimosów jest dla muzykologii polskiej zagadnieniem bardzo odległym od jej zainteresowań badawczych. Nie oznacza to, aby problem muzyki ludów prymitywnych nie był interesujący i ważny — i to nie tylko dla etnologii muzycznej, ale również dla badań z zakresu historii, socjologii a nawet teorii muzyki. W chwili obecnej, kiedy leżą jeszcze odłogiem całe działy historii muzyki polskiej, kiedy polska muzyka ludowa czeka na podjęcie wszechstronnych badań etnograficznych i etnologicznych, zajmowanie się zagadnieniami, które nie mają bezpośredniej styczności z naszą muzyką, byłoby po prostu luksusem. Tak wygląda sytuacja u nas w kraju — i sądzę, że stanowisko takie nie może budzić żadnych zastrzeżeń. Inaczej natomiast ma się sprawa, gdy muzykolog polski znajdzie się poza granicami kraju i jest odcięty od źródeł muzyki polskiej. Wówczas siłą rzeczy musi zrezygnować z badań nad muzyką rodzimą i zmuszony jest poszukiwać tematy obce. Mimo to nie można nie doceniać pracy tego rodzaju. Jakiegokolwiek by tematu ona nie dotyczyła, zawsze pozostanie naszą duchową własnością, stając się świadectwem naszego wysiłku i wkładu do całokształtu dorobku ogólnego w danej dziedzinie nauki. Z takiego przeto punktu widzenia należy patrzeć na pracę o muzyce Eskimosów Karibu dra Z. Estreichera, zamieszkałego stale w Szwajcarii. Mając do dyspozycji kolekcję płyt z muzyką Eskimosów Karibu, nagranych na miejscu przez Jean Gabus'a, podjął się opracowania tematu dotyczącego właśnie muzyki tego ludu. W rezultacie tego powstały dwie obszerne prace: 1. Analiza muzyki

Eskimosów Karibu, 2. Analiza porównawcza muzyki głównych szczepów eskimoskich, których krótkim streszczeniem jest omawiana rozprawa. Poza tym wspomniany materiał posłużył Estreicherowi do napisania jeszcze innych prac, mianowicie: 1. Zur Polyrhythmik in der Musik der Eskimos (Schweizerische Musikzeitung, 1947, nr 87), 2. Teoria dwutonowych melodii (Kwartalnik Muzyczny, 1948, nr 21—22).

Muzyka Eskimosów nie jest domeną zupełnie nieznaną. Z dotychczasowych prac z tego zakresu można wymienić: Helen Roberts'a i Diamond Jennes'a „Eskimo Songs. Songs of the Copper-Eskimos" (Repr. of the Canadian Arctic Exp. 14. 1925), Christian Leden'a „Musik und Tänze der grönländischen Eskimos" (Zeitschr. f. Ethnologie, 43, 1911), „Ueber Kiwatins Eisfelder" (1927); Knud Rasmussen'a „Obserwations on the Intelectual Culture of the Caribou-Eskimos" (Repr. of the 5th Thule Exp. Vol. 7/2, 1930); „Rasmussens Thulefahrt" (1926), w którego pracach znajdujemy dane dotyczące praktyki wykonawczej Eskimosów Karibu — wreszcie prace pokrewne lub charakteru bardziej ogólnego, jak np. Fr. Boas'a: „The Central Eskimos" (Ann. Rep. of the Bur. of the Amer. Ethnol. VI. Smithsonian Inst. 1888), R. Stein'a „Eskimo Music" (The White World, 1932), W. Tha'bitzer'a i H. Thuren'a „Melodies from East Greenland" oraz Thuren'a „On the Eskimo Music in Greenland", 1911 (1923). Rzecz jasna — zbyt szczupły zasób materiału zawarty w tych pracach byłby niewystarczający dla przeprowadzenia badań szczegółowych. Badania takie umożliwiła dopiero kolekcja Gabus'a, obejmująca około 100 płyt, tworząc podstawę dla bardziej wszechstronnego poznania muzyki Eskimosów Karibu. Toteż praca Estreichera, opierając się na tak obfitym — a co najważniejsze — autentycznym materiale posiada niewątpliwą wartość. Zgodnie z przyjętą zasadą w etnologii muzycznej dzieli się ona na dwie części: 1. opisową (analityczną), 2. porównawczą (etnologiczną).

Z pracy Estreichera dowiadujemy się, że Eskimosi są ludem bardzo muzykalnym, i że każdy z nich musi znać nawet zasady kompozycji pieśni. Muzyka ich jest wyłącznie wokalna, niekiedy posługuje się akompaniamentem bębna. Pieśni dzieli na magiczne, taneczne i służące do gier, przy czym monodycznym pieśniom tanecznym towarzyszy wielki bęben. Pieśni magiczne wykazują formy niezmienne ze względu na swoje znaczenie kultowe i z uwagi na ich związek ze zjawiskami pozamuzycznymi. Niektóre z nich są pochodzenia indiańskiego. Pieśni taneczne mają trojakie przeznaczenie, mianowicie służą jako akompaniament do tańca, jako tło dla poezji i jako czynnik zbiorowej zabawy. Noszą one znamiona indywidualności poszczególnych ich twórców. W strukturze pieśni tanecznych wyróżnia Estreichera kuplet, posiadający tekst słowny oraz refren śpiewany jako wokaliza. Na podstawie analizy motywicznej i tonalnej stwierdza 2 typy melodii, traktując przy tym o wiele obszerniej typ pierwszy z uwagi na jego przewagę. W rozważaniach swych dochodzi do wniosków następujących: 1. refren stanowi odpowiedź na kuplet i jest jego przeciwstawieniem; 2. jego spokojna rytmika kontrastuje z nerwowością rytmiczną kupletu; 3. linia melodyczna jest pozioma i ogranicza się do interwałów małych w przeciwieństwie do bogatych skoków melodycznych kupletów; 4. profil melodii refrenu ma zawsze formę symetryczną i proporcjonalną, podczas gdy linia melodyczna kupletu jest niesymetryczna; 5. w kuplecie siły motoryczne melodyki idą po linii wertykalnej, melodia bowiem wznosi się i po przekroczeniu punktu kulmi-

nacyjnego opada, w refrenie zaś linia melodyczna zdradza zawsze tendencję do ruchu opadającego. Ciekawe są właściwości tonalne pieśni Eskimosów Karibu, zwłaszcza różnice zachodzące pomiędzy dwoma głównymi współczynnikami ich budowy, tzn. pomiędzy refrenem a kupletem. Doprowadziło to Estreichera do stwierdzenia dwóch tonacji: zasadniczej i pobocznej. Tonację zasadniczą spostrzega w refrenie, poboczną zaś w kuplecie.

Niewątpliwie interesujące są rozważania na temat szczegółów właściwości tonalnych melodii Eskimosów Karibu. Przeprowadzone tu z wielką sumiennością i ścisłością metody naukowej badania, mogą nasunąć zastrzeżenia tylko w jednym punkcie, a mianowicie, czy kryteria poznawcze, sformułowane na podstawie muzyki europejskiej — i to przeważnie artystycznej — mogą stanowić podstawę dla rozważań nad muzyką zupełnie odmiennych kultur muzycznych, ściśle mówiąc, czy np. współczynniki systemu funkcyjnego są w stanie należycie wyświetlić i przedstawić w sposób wiarygodny istotne cechy właściwości tonalnych melodii Eskimosów, oraz czy przypadkowo europejskie kryteria teorio-poznawcze nie przesuwają zagadnienia na tory niewłaściwe, w rezultacie czego otrzymujemy obraz zniekształcony. Podjęcie dyskusji na ten temat byłoby czymś bardzo pożytecznym chociażby dlatego, że można dotychczas zaobserwować raczej skłonność do korzystania z gotowych już formuł teoretyczno-poznawczych, niż dążenie do tworzenia każdorazowo (oczywiście zależnie od potrzeby) kryteriów nowych, wynikających ze specyficznych właściwości odmiennych kultur muzycznych. Jakkolwiek dociekania analityczne, podjęte ze stanowiska teorii muzyki europejskiej, mogą prowadzić do pożytecznych dla samej teorii spostrzeżeń i odkryć, czego dowodem jest chociażby cenna praca Estreichera o teorii melodii dwutonowych, to jednak osobiście jestem raczej skłonna przyznać pierwszeństwo takiej metodzie, która by zmierzała do tworzenia nowych sformułowań teoretycznych, zrośniętych integralnie z danym materiałem, bo z niego biorących swój początek, i zapobiegających równocześnie przed wdawaniem się w zbyt spekulatywne dociekania. Nie chcę przez to powiedzieć, że w pracy Estreichera nie wyczuwa się świadomości tej potrzeby. Przeciwnie, w pewnych przypadkach wychodzi on poza dotychczasowe europejskie założenia teoretyczne, względnie rozszerza je, gdy do tego zmusza go konieczność. Można to zauważyć, zwłaszcza przy omawianiu drugiego typu melodii, który w stosunku do pierwszego wykazuje odchylenia zarówno w strukturze skali i linii jak i w stosunkach interwałowych.

W drugiej części pracy zastanawia się autor nad związkami stylistycznymi muzyki szczepu Karibu z muzyką innych szczepów Eskimosów — i nawet innych ludów, uważając słusznie, że wnioski, do jakich dojdzie muzykologia porównawcza łącznie z osiągnięciami etnologii, pozwolą zrekonstruować przebieg dziejów muzyki eskimoskiej na przestrzeni ostatnich stuleci. Kolejno omawia style poszczególnych szczepów eskimoskich i wpływy, jakim uległa ich muzyka (mongolskie, indiańskie i wzajemne pomieszanie własnych elementów). Odrzuca dotychczasowe hipotezy, że istota rozwoju muzyki leży w postępie od form prostych do skomplikowanych, stawiając hipotezę nową, na podstawie której postęp leży w rozwoju jednostronnym jednej lub kilku pośród wszystkich możliwości stylu pierwotnego. Powierzchowne porównanie wszystkich pieśni eskimoskich wykazuje istnienie kilku stylów muzycznych,

pochodzących z jednego wspólnego źródła. Wynika z tego, że albo każdy z tych stylów przedstawia różne stadium tej samej ewolucji lub też jest rezultatem rozwoju indywidualnego danego szczepu. Możliwe jest, że obie interpretacje są w jednakowym stopniu słuszne. Spośród stylów poszczególnych szczepów eskimoskich jedynie styl muzyki szczepu Karibu wykazuje formy czyste najstarszego stadium rozwoju, które nie uległy wpływom innych szczepów i ludów. Muzyka Karibu jest ponadto najbardziej rozwinięta i najbogatsza pod względem środków wyrazu. Pokrywająca się z tymi wywodami teoria Birket-Smith'a potwierdza wnioski Estreichera.

W pracy znajduje się mapka lokalizująca różne style muzyczne szczepów eskimoskich. Na zakończenie podana jest bibliografia przedmiotu oraz objaśnienie znaków.

Krystyna Wilkowska

Stefan Szuman — Zofia Lissa: Jak słuchać muzyki. Warszawa 1948. Centralny Instytut Kultury. Tom II Małej Biblioteki Kultury z przedmową Janusza Mikketty, 8⁰, str. 142 + 2 nlb.

Uzasadnienie potrzeby nauczania słuchania muzyki jest już dziś zbyteczne. Bowiem kto pojął i zrozumiał sens i wagę przemian społecznych w Polsce i wypływających stąd zadań, ten wie, że sprawa ta wiąże się z całokształtem upowszechnienia kultury. Sprawa ta była zresztą już tylekrotnie rozpatrywana i komentowana, że, zdaje się, niewiele nowego można by tu dodać. Wobec doniosłości zagadnienia przeszliśmy bezzwłocznie do realizacji nowych zadań, co objawiło się w powołaniu do życia szkół umuzykalniających, w akcji umuzykalnienia, prowadzonej na terenie zakładów pracy, w świetlicach i w radio. Pierwsze doświadczenia na tym polu znalazły swój wyraz w metodykach lekcji słuchania muzyki Witolda Rudzińskiego, Stanisławy i Tadeusza Szeligowskich oraz Czesława Kozietulskiego, wydanych w ramach Biblioteki Metodycznej dla szkół muzycznych pod redakcją Janusza Miketty. I chociaż prace te stanowią niewątpliwie cenny wkład w naszą teoretyczną literaturę pedagogiczno-muzyczną i dają szereg pożytecznych wskazówek dydaktycznych dla powiększającego się stale grona nauczycieli tego nowego przedmiotu, to jednak, jak to słusznie zauważyła Krystyna Wilkowska (Kwartalnik Muzyczny, nr 21—22), brak im głębszej podbudowy psychologicznej, która by zezwoliła na rozszerzenie metod dydaktycznych poza czysto formalno-techniczne ujmowanie zjawisk. W rzeczy samej ograniczenie się do zagadnień technicznych i formalnych bez zwracania uwagi na czynniki emocjonalne, wyrazowe i estetyczne powoduje pewne trudności przy nauczaniu słuchania muzyki już chociażby dlatego, że przeciętny, niewykształcony słuchacz podchodzi do muzyki zawsze od strony wyrazowej, emocjonalnej. Przy pierwszym zetknięciu się z utworem jego bynajmniej nie interesują właściwości techniczne dzieła, lecz uwagę jego pochłania działanie emocjonalne użytych środków, ich wyraz, oddziaływanie na psychikę. Nie chcę przez to powiedzieć, że strona techniczna dzieła winna zejść na plan drugi przy jego tłumaczeniu, tzn. przy zbliżaniu słuchaczy do utworu w celu jego właściwego zrozumienia i dającego pełne przeżycie artystyczne. Chodzi tu tylko o to, aby w metodach dydaktycznych uchwycić jedność tych dwóch czynników, tzn. strony technicznej środków i ich wyrazu, aby ich nierozerwalność,

znajdująca swe potwierdzenie w każdym dziele muzycznym, ułatwiała zbliżenie się do niego, jego poznawanie, doznawanie i przeżywanie.

Psychologiczny punkt widzenia przyświecał właśnie autorom książki „Jak słuchać muzyki". Współpraca ich nie polegała na wspólnym opracowaniu zagadnień, lecz każdy z nich przedstawił oddzielnie własne ujęcie problemu. Stąd książka zawiera dwie prace, dotyczące tego-samego zagadnienia: jedną, prof. Szumana „O słuchaniu i przeżywaniu muzyki", drugą, doc. Lissy „O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych". Nie potrzeba chyba nikogo przekonywać o słuszności wydania tego dwugłosu — zwłaszcza dziś, kiedy jesteśmy nastawieni na gromadzenie jak najliczniejszego materiału, który następnie można będzie wykorzystać dla celów pedagogicznych. Głos specjalistów, psychologa i muzykologa, posiada tu swoją wymowę i wartość niezaprzeczalną. Jest rzeczą zrozumiałą, że obydwa te ujęcia muszą wykazywać pewne różnice. Nie idą one jednakże tak daleko, aby wyniki rozważań wykluczały się wzajemnie, czy sobie przeczyły w rzeczach zasadniczych. Widoczne są tu raczej różnice, wynikające ze sposobu podejścia do poszczególnych zagadnień, bowiem muzykolog wkracza bardziej szczegółowo w zjawiska czysto muzyczne, historyczne i socjologiczne, podczas gdy psycholog rozpatruje je ogólnie, kładąc nacisk na bardziej szczegółowe tłumaczenie strony psychologicznej. Z powyższego przeto wynika, że obydwie te prace uzupełniają się wzajemnie. Jeśli mam być szczery, to wyznam otwarcie, że zbyt ogólnikowe traktowanie zagadnień muzycznych i historycznych stanowi nie małe niebezpieczeństwo dla rozważań psychologicznych. Wówczas uwaga koncentruje się na zagadnieniach z estetyki uczuć i wyrazu, co musi prowadzić do wyszukiwania określeń wprawdzie bardzo wnikliwie cieniowanych, a które mimo wszystko nie mogą jeszcze przedstawić zjawiska bez reszty. Są to sprawy bardzo trudne, wymagające wnikliwych obserwacji, doświadczeń i żmudnych badań — i to w tak lotnym materiale, jakim jest muzyka. Toteż należy właściwie rozumieć powyższą moją uwagę, która bynajmniej nie może oznaczać zastrzeżeń pod adresem pracy prof. Szumana, ale wskazuje jedynie na trudności, jakie miał do pokonania. Całokształt procesu słuchania dzieła muzycznego sprowadza Szuman do czterech współczynników, mianowicie: do uwagi podczas słuchania, apercepcji utworu, jego przeżywania oraz do skojarzeń przymuzycznych i pozamuzycznych. Pozornie mogło by się wydawać, że przypominanie o skupieniu uwagi na wykonywanym utworze jest czymś zbytecznym, bowiem nie może być mowy o należytym słuchaniu bez spełnienia tego warunku. Tymczasem „słuchacz" nieuświadomiony, który zwykł traktować muzykę jako rozrywkę, jako akompaniament do zabawy i rozmowy towarzyskiej, często nawet nie zdaje sobie sprawy, że właśnie brak lub nieumiejętność skupienia uwagi jest przeszkodą w zbliżeniu się do dzieła. Brak ten przekreśla automatycznie funkcjonowanie drugiego współczynnika procesu słuchania, tzn. apercepcję utworu. Szuman niezwykle pieczołowicie potraktował zagadnienie apercepcji, kładąc nacisk na świadome słuchanie „specjalnego rodzaju", podczas którego słuchacz chwyta wszystkie środki kompozytorsko-techniczne. Z dydaktycznego stanowiska ważne jest podejście Szumana, zwracające uwagę nie tylko na nazwy poszczególnych środków, ale i na ich działanie, ich wyraz i treść emocjonalną. Dlatego zupełnie uzasadnione jest jego przestrzeganie przed zbytnią intelektualizacją słuchania, która często odwraca uwagę

12

słuchacza od strony estetycznej utworu, lub w ogóle nie dopuszcza do uświadomienia sobie celu użycia danego środka. Mam wrażenie, że pewna rewizja w tłumaczeniu znaczenia środków technicznych wskazana jest zarówno w szkołach umuzykalniających jak i w zawodowych. W przeżywaniu muzyki wyróżnia Szuman: 1) Impulsy motoryczne, obejmujące różne przejawy ruchowe, począwszy od ruchów rytmicznych tańca a skończywszy na właściwościach melodycznych, agogicznych a nawet formalnych utworu, 2) przejawy energetyczne, których wyrazem jest stałe falowanie napięć i odprężeń, 3) właściwości emocjonalne środków, stanowiące o naszych przeżyciach uczuciowych i wzruszeniowych, towarzyszących muzyce. Ważne jest spostrzeżenie Szumana, że „można słuchać emocjonalnie, a jednak obiektywnie i rzeczowo, reagując uczuciem na to, co się słyszy", oraz że „reakcja uczuciowa na muzykę staje się subjektywna (a tym samym mało muzykalna czy niemuzykalna), gdy słuchacz traci ścisły i rzeczowy kontakt z utworem słyszanym i zaczyna bujać na własną rękę w świecie uczuć i wzruszeń, jakie się w nim dowolnie rodzą". W związku z reakcjami psychicznymi na muzykę pozostają skojarzenia przymuzyczne i pozamuzyczne. Zdaniem Szumana, „treści skojarzeniowe przymuzyczne zlewają się harmonijnie z tym, co się słyszy jako muzykę, tworzą niejako tło, które nie przeszkadza właściwej muzycznej percepcji i nie odciąga uwagi od niej. Mimo swej zasadniczej zbędności, skojarzenia przymuzyczne — skoro już wystąpią — są estetyczne, bo w sposób właściwy korespondują z odbiorem czysto muzycznym, mimo że go przekraczają". Do skojarzeń pozamuzycznych zalicza „wszystkie wyobrażenia, myśli, refleksje, sądy, wspomnienia itp., które się rodzą w świadomości słuchacza w czasie audycji, a nie przyczyniają się w sposób właściwy do adekwatnego odbioru słyszanej muzyki w zakresie jej bezpośredniej konkretyzacji". Należą tu więc skojarzenia, „które w ogóle odbiegają od utworu i powodują, że słuchacz zajmuje się w myślach i w swych wyobrażeniach czymś zgoła innym niż muzyką, którą słyszy, oraz te, które wprawdzie wywodzą się z danego utworu, ale wiążą się z nim dowolnie, jak np. wszelkie literackie „ilustracje" utworu muzycznego". Do skojarzeń pozamuzycznych zalicza Szuman również refleksje z dziedziny teorii i historii muzyki, wychodząc z założenia, że charakter tych refleksji jest ściśle poznawczy, intelektualny, a nie estetyczny. Jak widzimy, zasób skojarzeń przymuzycznych i pozamuzycznych jest dość liczny i wykazuje znaczną rozpiętość, jeśli chodzi o ich rodzaj i wartość muzyczną. Nie ulega wątpliwości, że spora ich ilość nie posiada wartości poznawczej — przeciwnie skierowuje uwagę słuchacza na tory niewłaściwe i jest przeszkodą dla słuchacza, niemniej jednak istnieją i takie, które z pożytkiem można wykorzystać dla celów pedagogicznych. Co do skojarzeń, powstających w oparciu o wiadomości z teorii i historii muzyki, można mieć wątpliwości, czy wszystkie tego rodzaju skojarzenia można zaliczyć do pozamuzycznych. Sposób podejścia do zagadnień teoretycznych i historycznych stanowi tu kryterium kwalifikacyjne. O ile wiadomości z tych dziedzin są u słuchacza ograniczone tak, iż tworzą tylko pewną sumę nagich faktów bez wnikania w ich stronę energetyczną i estetyczną, to siłą rzeczy czynnik intelektualny będzie tam przytłaczał przejawy działania środków, użytych przez kompozytora. Jednak w wypadku, gdy słuchacz rozporządza wiadomościami pełnymi, to wówczas nie może być mowy o skojarzeniach pozamu-

zycznych, bowiem refleksje będą tu dotyczyły najistotniejszej strony percepcji, mianowicie energetycznego działania przebiegu formy. Podobnie ma się sprawa z refleksjami o podłożu historycznym. W tym wypadku zasada psychologii postaci, kładąca nacisk na zebranie jak najwięcej wiadomości o oglądanym przedmiocie, jest bardzo przekonywująca.

Również doc. Lissa wyróżnia szereg czynników, składających się na proces słuchania muzyki, jak: odbieranie wrażeń, przedstawienia muzyczne, intendowanie do zawartości pozamuzycznej struktur dźwiękowych oraz uczucia estetyczne. Podstawową tezą dla rozważań Lissy jest zasada, że słuchanie muzyki nie ogranicza się tylko do biernego percypowania zmiennej w swych właściwościach masy dźwiękowej, ale jest czynną współpracą słuchacza, która w płynną i ustawicznie zmienną masę dźwiękową wprowadza pewien ład i porządek. W ten sposób zostaje uzupełniona i bliżej określona rola skupienia uwagi, o której mówi Szuman. Dalsze wniknięcie w to zagadnienie stanowi pierwszy współczynnik procesu słuchania, mianowicie odbieranie wrażeń. Podczas gdy u Szumana skupienie uwagi prowadzi w prostej linii do percepcji dzieła, to Lissa zastanawia się nad możliwościami percepcji wrażeń dźwiękowych, wskazując na zdolność w różnicowaniu ich wysokości, siły, barwy i czasu trwania jako na warunek normalnego ich odbierania. I choć specjalne podkreślanie tego może wydawać się zbyteczne, to jednak w naszym wypadku, gdy chodzi o zbliżenie do muzyki osób muzycznie nieuświadomionych, sprawa ta nabiera szczególnego znaczenia, bowiem może się zdarzyć, że osoba nie posiadająca wspomnianych zdolności zainteresuje się muzyką. Wówczas nawet intensywne skupienie uwagi na słuchanym utworze nie da pożądanego rezultatu. Najwięcej miejsca w swojej pracy poświęciła Lissa przedstawieniom czyli wyobrażeniom muzycznym. Są one wynikiem „aktywnych, intelektualnych operacji słuchania, organizujących docierający do niego materiał wrażeniowy". Ta organizująca czynność umysłu polega, zdaniem Lissy, na percypowaniu pewnych całości muzycznych, tzn. na integracji poszczególnych wrażeń dźwiękowych: Pogląd ten opiera się na zdrowych, realnych zasadach, tkwiących głęboko we właściwościach strukturalnych dzieła muzycznego, tzn. we właściwościach wszystkich jego elementów i formy. Lissa pojmuje formę w znaczeniu nowoczesnym, jako przebieg o zwartej ciągłości, gdzie wszystkie elementy współdziałają zarówno ze sobą, jak i z całością przebiegu. Stąd słusznie zaznacza, że „w każdej fazie, w danym odcinku czasowym przeżywania jakiegoś utworu muzycznego ujmujemy aktualnie wyłaniające się struktury i zarazem odnosimy je do poprzednio słyszanych oraz antycypujemy w wyobraźni te, które mają nadejść. Dzięki takiemu nastawieniu szeregi tych całości łączą się w całości wyższego rzędu, których ostateczną granicą jest całość utworu". To wnikliwe ujęcie problemu nie zadawalnia jednak Lissy. Autorka szuka dalej — a schodząc w coraz to głębsze złoża procesu słuchania muzyki, zadaje sobie pytanie: według jakich wytycznych odbywa się w nas postaciowanie, czyli całościowe ujmowanie poszczególnych wrażeń dźwiękowych? Odpowiedź na to pytanie daje ze stanowiska psychologicznego, historycznego i socjologicznego. Ogólne podstawy całościowego ujmowania widzi w zdolnościach kojarzeniowych umysłu ludzkiego. W ślad za tym tworzą się „schematy przedstawieniowe, gotowe do ujęcia i zoorganizowania materiału wrażeniowego w naszych do-

12*

świadczeniach muzycznych". I tu właśnie wkracza moment historyczny. Powstawanie schematów wyobrażeniowych odbywa się na określonym podłożu historycznym, w ramach pewnego stylu, który dysponuje pewnym zasobem stałych środków, będących własnością nie tylko kompozytorów danego okresu, ale i słuchaczy. Ten stały zasób środków przyczynia się właśnie do nieświadomego powstawania równie stałych „szablonów postaciowania", które po pewnym czasie stają się nawet kryteriami oceny estetycznej. Ale nie można zapominać, jak to słusznie podkreśla Lissa, że te schematy wyobrażeniowe i szablony postaciowania powstają również w ściśle określonym środowisku społecznym, że słuchacz podchodzi do muzyki zawsze z pewnym zapasem schematów, wytworzonych przez kolektyw, którego jest członkiem. Wynikają stąd ważne wnioski natury dydaktycznej dla akcji umuzykalnienia, to znaczy, że chcąc nawiązać bez przeszkód kontakt ze słuchaczem — co jest tak ważne w pracy pedagogicznej — nie można lekceważyć względów historyczno-stylistycznych i socjologicznych. Winno się nimi kierować przy doborze materiału, który następnie będzie się powiększało, aż słuchacze zdołają wytworzyć nowe schematy i szablony. Gotowość do specyficznego dla danej muzyki postaciowania jest, według Lissy, podstawą jej rozumienia. W związku z tym poleca, aby „możliwie wcześnie zapoznawać przyszłych słuchaczy z dziełami różnych epok historycznych, bowiem w ten sposób unikamy spetryfikowania wyobrażeń muzycznych wokół jednego stylu. Szeroki pod względem historycznym horyzont słuchacza jest kryterium jego kultury muzycznej". Wielką rolę, według Lissy, odgrywają w procesie słuchania „ujawniające się poprzez całości muzyczne treści pozamuzyczne, emocjonalne. lub nawet przedmiotowe" oraz uczucia estetyczne.

Omówiona książka jest nastawiona na czytelnika inteligentnego. Korzystanie z niej ułatwi melomanowi dodany przy końcu „Słowniczek trudniejszych wyrazów"

J. M. Chomiński

b) Zjazdy

ALAN BUSCH (Anglia)

Struktura i wyraz muzyki współczesnej

(Referat wygłoszony na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze)

Nie można zrozumieć struktury i wyrazu muzyki jakiejkolwiek epoki, nie rozumiejąc ogólnej funkcji muzyki i jej roli w zmieniających się formach społeczeństwa ludzkiego. Zrozumienie to posiada dziś wielką wagę, bowiem teoria muzyki i praktyka kompozytorska noszą na sobie znamiona konfliktów społecznych, które powstały w ostatnim stuleciu. Podobnie jak pewne tendencje reakcyjne niweczą dziś przyszłą ewolucję społeczną, tak samo pewne tendencje, przejawiające się na gruncie twórczości, mogą uczynić to samo. Twórczość, która rozwijałaby się bez zwracania uwagi na funkcję społeczną muzyki, mogłaby unicestwić nie tylko rozwój sztuki muzycznej, lecz także rozwój sił społecznych, który należy bezwzględnie podtrzymać środkami wyrazu form sztuki, jeśli chce się walczyć skutecznie z rozkładowymi dążeniami społecznymi.

Z początku zajmiemy się tu analizą funkcji muzyki w społeczeństwie ludzkim i podamy na wstępie zwięzły szkic przejawów tej funkcji w zmieniających się warunkach społecznych, które powodują zmiany w metodach produkcji artystycznej. Społeczeństwo jest czynnikiem, umożliwiającym egzystencję rodzaju ludzkiego. Posługując się językiem i różnymi narzędziami opanowuje wrogie siły przyrody, które nagina do potrzeb człowieka; wszystko to jest rezultatem współpracy ludzkiej. Rozszerzenie wolności ludzkiej jest miarą, według której opanowanie wrogiej przyrody przekracza normy prostej konieczności i potrzeb do zachowania egzystencji. Nadwyżka ta jest minimalna w życiu społeczeństwa plemiennego. W społeczeństwie szczepowym, mówiąc ściśle, nie istnieje żadna nadwyżka wolności. Życie ludów pierwotnych ogranicza się prawie wyłącznie do czystej konieczności. Wypływa stąd wniosek, że wolność jest w sumie tak niewielka, że cały świat dzieli się nią w tym samym stopniu — i że właśnie przyroda, a nie ludzie, jest największym nieprzyjacielem człowieka (Caudwel: „Złudzenie a rzeczywistość", str. 244—5). W społeczeństwie plemiennym różne czynności jednostkowe są regulowane przez organizację. Świadomość jednostek winna przenikać — o ile tylko jest to możliwe — umiłowanie idei społecznych plemienia i bezpośrednio reagować na zbiorowe wzruszenia i przeżycia. Poza tym czynnik, wywołujący wzruszenia zbiorowe, jest zależny od przejawów życia społecznego. Życie plemienia najbardziej pierwotnego, żywiącego się zdobyczą z polowania i płodami rolnictwa, wymaga niekiedy wysiłku, który nie jest instynktowny, lecz który wywołany jest przyczyną biologiczną, np. zbiór, jak to ma miejsce u plemienia zajmującego się uprawą ziemi. Dla tej przyczyny instynkty przystosowują się do potrzeb zbioru za pomocą mechanizmu społecznego. Podobny mechanizm stanowią np. uroczystości zbiorowe z tańcami kultowymi, ilustracyjnymi.

Aby móc przenieść się nieco w świat idei musimy z początku zrozumieć, w jaki sposób idee powstają w myśli ludzkiej. Człowiek rodzi się na ziemi, a słońce, księżyc, klimat, roślinność i świat zwierzęcy, podobnie jak nasi bliźni, mężczyźni i kobiety, działają na nasze zmysły. Wywołują reakcje u człowieka zrazu instynktownie, przyciągając go lub odpychając. Reakcja instynktowna, oparta na adaptacji fizycznej, spowodowana selekcją naturalną, jest jednym typem reakcji dość rozwiniętej i rozpowszechnionej przede wszystkim u każdego innego organizmu niż człowiek. U człowieka natomiast rozum rozwinął zdolność zastanawiania się nad przyczynami zewnętrznymi jego reakcji, zgodnymi z jego naturą. Toteż człowiek nauczył się także zastanawiać nad swoją zdolnością myślenia. Zastanawia się więc nad światem zewnętrznym, nad sobą i nakłania do tego własne myśli. Jego percepcje zmysłowe nie wywołują jedynie myśli, lecz także wrażenia przyjemne i nieprzyjemne. Na skutek rzeczywistego doświadczenia może człowiek odtwarzać w myśli ideę wyobrażeniową tego doświadczenia i idea ta pozostaje w pewnej mierze w związku z wrażeniem przyjemnym czy przykrym, które towarzyszyło doświadczeniu. Człowiek jednak może także odtwarzać obrazy retrospektywne z ich rezultatami i budować świat złudy, który naśladuje świat realny; może on wówczas przekształcać ten świat wyobraźni według swego upodobania w taki sposób, jaki odpowiadałby pragnieniom jego serca; ma on możność czynienia tego dla samego faktu, że świat ten nie jest rzeczywisty. W ten sposób może człowiek ćwiczyć

się w swej wyobraźni w przekształcaniu świata rzeczywistego. Widzi on w swych ideach i w swych pragnieniach możliwość urzeczywistniania zmian w świecie rzeczywistym, zmian, które przyniosą mu w świecie realnym bardziej szeroką możność egzystencji. Są to twory jego wyobraźni, tworzące świat sztuki.

Powróćmy jeszcze do mechanizmu uroczystości zbiorowej społeczeństwa szczepowego. Celem wyobraźni staje się w tych uroczystościach cel rzeczywisty, tzn. zbiór. Zapał taneczny, muzyka i hypnotyczny rytm przenoszą człowieka z rzeczywistości, która nie obejmuje jeszcze zbioru zboża, niepodobnego w tym czasie, w świat fantazji, gdzie rzeczy istnieją jedynie w wyobraźni. Świat ten staje się rzeczywisty, nawet gdy muzyka ucicha, bowiem nieistniejący jeszcze zbiór jest dla człowieka pierwotnego rzeczą bardziej rzeczywistą, nakłaniając go do pracy koniecznej przy realizacji zbiorów. W ten sposób ewolucja społeczeństwa, pośród walki z jego otoczeniem, stwarza poezję, pieśni, muzykę, podobnie jak stwarza technikę zbioru. Biorą one udział w adaptacji jego bytu, będącej nie tyle natury biologicznej, ile raczej specyficznie ludzkiej. Narzędzie użycza ręce ludzkiej nowej funkcji, nie zmieniając często swego tradycyjnego kształtu. Poemat odsłania sercu ludzkiemu nowy cel, nie zmieniając wiecznych tęsknot ludzkich. Rola sztuki polega więc na kierowaniu uczuć ludzkich ku konieczności współpracy społecznej.

Ostatnie zdanie określa sztukę w sposób możliwie najbardziej jasny i dokładny. Lecz formy sztuki i jej treść zmieniają się podobnie, jak formy społeczeństwa ludzkiego. Podczas gdy technika rozwoju nowego społeczeństwa o charakterze rolniczym doprowadziła do podziału pracy i stworzyła społeczeństwo o ustroju klasowym, to rola sztuki pozostała w zasadzie ta sama, jedynie forma jej i treść uległa zmianie. W społeczeństwie plemiennym poezja, pieśń, taniec i mitologia były nierozerwalnie z sobą złączone, lecz wraz z podziałem społeczeństwa na klasy nastąpiło zróżnicowanie tych czynników, które skrystalizowały się jako sztuka, nauka i religia. Dlatego nędza klasy wyzyskiwanej wychodzi na jaw w podkreślaniu szczęścia pośmiertnego pod warunkiem, że klasa ta pozostaje nieposłuszna tym, którzy ją wyzyskują. Całe żniwo wyobraźni, które w życiu plemiennym jest w końcu zawsze zebrane, w rzeczywistości odkłada się do życia pośmiertnego dla większości członków społeczeństwa klasowego, gdyż prawdziwy zbiór nie jest zużyty przez większość.

Nadwyżka wolności w społeczeństwie o ustroju klasowym, czyli miara, według której panowanie człowieka nad wrogimi mu siłami przyrody przekracza jego własne potrzeby, konieczne dla jego egzystencji, wzrasta ogromnie w miarę, jak siły produkcyjne osiągają coraz wyższe stopnie rozwoju. Ci, którzy podlegają rządom, są ślepo posłuszni i nie są wolni. Stworzenie w wyobraźni świata nierzeczywistego, któremu nadało się formę bardziej odpowiadającą pragnieniom serca, jest możliwe tylko u tych, którzy poznali smak wolności w społeczeństwie o ustroju klasowym, tzn. u tych, którzy należą do klasy rządzącej. Możność zajmowania się sztuką, stanowiącą odbicie ich pragnień i dążeń staje się coraz bardziej ich przywilejem. Dzieła rzemiosła artystycznego klasy panującej stanęły na biegunie przeciwnym sztuce złotego wieku i sztuce opowieści ludowych klasy uciemiężonej. Lecz stan ten nie trwa wiecznie. Klasa rządząca staje się coraz większym pasożytem i stopniowo obciąża swych pod-

danych własną pracą nadzorczą. Traci świadomość rzeczywistości, gdyż przestaje trzymać cugle, które uciskają jej ręce. Sztuka sprowadza się do formalizmu bizantyjskiego lub do konwencjonalizmu akademickiego, stanowiących odpowiednik dogmatów religijnych. Klasa rządząca traci zdolność ujmowania zjawisk we właściwym świetle i na skutek tego przestaje być w końcu naprawdę wolna.

Żyjemy dzisiaj w epoce, w której prawie trzy czwarte powierzchni kuli ziemskiej są opanowane przez rządzącą klasę burżuazji, w której kapitalistyczny ustrój monopoli imperialistycznych znajduje się już w daleko posuniętym stadium kryzysu i upadku. W początkach swych burżuazja była wielkim protagonistą wolności jednostki. Dla osiągnięcia władzy stłumiła ograniczenia społeczne, by wyzwolić jednostkę z zobowiązań pozostałych po feudaliźmie i wprowadzić wolność nieograniczonej umowy. Gdy społeczeństwo burżuazyjne kontynuowało swój rozwój, i gdy później zaczęła się epoka jego upadku, stan ten przyniósł fałszywe pomieszanie idei wolności. Wszak wolność społeczeństwa zależy od jego produktów ekonomicznych. Burżuacja natomiast określa wszelkie dążenie człowieka do wniknięcia w stosunki ekonomiczne jako targnięcie się na wolność. Przedstawiciel burżuazji sądzi, że jest wolny, skoro uniezależnia się od swych powinności społecznych. A jednak warunek wolności ludzkiej widzimy dziś w świadomości i kontroli przyczyn określających stosunki społeczne, tzn. sił produkcyjnych. Przedstawiciel burżuazji sprzeciwia się temu jako zaprzeczeniu wolności, indywidualizmu czy determinizmu, pomijając fakt, że społeczeństwo jest instrumentem pomagającym człowiekowi, właśnie w uzyskaniu świadomości jego wolności — i że warunki współżycia są jednocześnie warunkami wolności. Dlatego sztuka burżuazyjna jest sztuką przesadnego indywidualizmu, wierzącego błędnie, że wolność jednostki leży w najgłębszych pokładach jej podświadomości, w samych uczuciach, które są najmniej brane pod uwagę z punktu widzenia społecznego i które przez to mniej przyczyniają się do potrzeby współpracy społecznej. Tymczasem rola sztuki leży w przystosowaniu jednostki do potrzeb współdziałania społecznego. Toteż dekadencka sztuka cywilizacji burżuazyjnej, która tych potrzeb nie widzi, stała się główną siłą motoryczną tendencji niszczących sztukę.

I chociaż ostatnia dekadencka sztuka burżuazyjna jest zaprzeczeniem sztuki, mimo to nie należy zapominać, że sztuka burżuazyjna podczas pierwszych trzech stuleci swego panowania, gdy społeczeństwo burżuazyjne powiększyło wolność ludzką przez powiększenie produkcji, dała nam arcydzieła europejskie: utwory kompozytorów angielskich z epoki Tudorów, Purcella, niemieckich kompozytorów protestanckich z Janem Sebastianem Bachem, klasyków wiedeńskich, opery włoskie, szkołę francuską XVIII i XIX w., szkoły narodowe XIX w. i renesans muzyki angielskiej w drugiej połowie poprzedniego stulecia. Wszystko to stanowi produkt burżuazyjnej koncepcji świata.

Upadek sztuki burżuazyjnej rozpoczął się w chwili, gdy wspaniałe perspektywy, wywołane rozwojem kapitalizmu, załamały się w tym, co dotyczy rozszerzenia wolności klasy uciemiężonej, gdy kryzys kapitalizmu i niedawne dwie wojny światowe zachwiały zaufaniem samej burżuazji do jej własnego świata. Objawy schyłkowości w sztuce zaczęły przejawiać się coraz wyraźniej. Dzieła sztuki, rozwijające ludzki instynkt świata, ustąpiły miejsca pesymizmowi

lub wychwalaniu zbawienia poprzez ofiary. Jedynie w szkołach narodowych Czechosłowacji i Polski, które starały się osiągnąć wolność, pesymizm ten w większości wypadków nie miał miejsca. Wzrosło podkreślenie indywidualizmu introspektywnego. Indywidualistyczny i aspołeczny surrealizm i ekspresjonizm przeniknęły strukturę dzieła sztuki. Ewolucja ta wywarła wpływ zarówno na formę jak i na treść dzieła sztuki.

Poezja posiada treść oczywistą, widoczną i treść ukrytą. Treść widoczna przejawia się w tym, że może być przekształcona w prozę; treść ukryta — to element poetycki w poemacie, to skojarzenie afektywne idei treści widocznej. Treść ukryta odkrywana jest przez czytelnika przy pomocy jedności odczuwanej przez niego wraz z poetą w tych samych doświadczeniach społecznych. W muzyce treść widoczną stanowi obraz dźwiękowy, którego nie można zastąpić innym nie zmieniając jej treści. Treść ukrytą tworzy przeżycie kompozytora, kompleks idei i uczuć, stanowiących jednocześnie siłę motoryczną i sens dzieła muzycznego. W jaki sposób dźwięki mogą świadczyć o różnorodności przeżyć kompozytora? Wracamy tu jeszcze raz do funkcji muzyki w społeczeństwie plemiennym, gdzie jest organizatorką ruchów przy konkretnych czynnościach, czy też w tańcach ilustracyjnych. Czynnościom mięśni przy męczącej pracy towarzyszyły westchnienia w różnych wysokościach, zrazu jako przypadkowy akompaniament wysiłku, później zaś jako świadomy towarzysz koordynujący ruchy grupy zajętej pracą lub oddającej się tańcowi. Im bardziej intensywny był wysiłek, tym wyższy był ton tych okrzyków. Według tej koncepcji muzyka stawała się przede wszystkim świadomym wyrazem fizycznego wysiłku i odprężenia organizmu ludzkiego, wyrażającego się działalnością mięśni, nerwów, uczuć czy też wszystkich trzech płaszczyzn jednocześnie. Lecz czymże są dla kompozytora te wysiłki i odprężenia, jeśli nie wielością przejawów emotywnych? Tak więc muzyka jest wynikiem najbardziej bezpośredniego odbicia rzeczywistości.

Przeważające formy sztuki pozostają w świecie kapitalistycznym formami klasy rządzącej. Nie znaczy to, że klasa rewolucyjna, klasa robotnicza nie posiada własnej sztuki. Mieszczaństwo posiadało swe własne pieśni, lecz pieśni te nie stały się bazą panujących form sztuki, tak jak i siły, które te formy reprezentowały, nie ogarnęły społeczeństwa. Przygotowały one jednak drogę wielkim dziełom sztuki mieszczańskiej XVI, XVII, XVIII i początku XIX wieku. Klasa niewolników, ślepych i uciśnionych, nie może stworzyć żadnej sztuki która stwarza wolność czynu w interesie wolności. Dlatego właśnie wydaje się, że nie ma żadnej przyczyny, dla której nie miałaby dziś istnieć muzyka proletariacka, wyrażająca uczucia tych, którzy przekształcają społeczeństwo świata w kierunku najwyższej wolności. Za wyjątkiem sztuki komunistycznej, która się jeszcze nie narodziła, nie ma sztuki o charakterze bezklasowym. Lecz sztuka klas współczesnych, o ile nie będzie nią sztuka proletariatu, jest jedynie sztuką klasy dogorywającej. Rola dynamiki sztuki w społeczeństwie i jej zdolność adaptacji uczuć człowieka do potrzeb współdziałania społecznego objawia się wówczas, jeśli uświadomiona zostanie konieczność aktualizacji zagadnień dnia dzisiejszego.

Obecny kryzys teorii muzyki i praktyki kompozytorskiej polega na tym, że brak jest przyjętej przez cały świat muzyczny jednoznacznej metody kompozycji. Podobny kryzys wydarzył się w Europie jedyny raz w jej historii. Było to na początku XVII wieku, kiedy nowy system harmoniczny, dur-moll, walczył z muzyką polifoniczną i wreszcie się z nią złączył. Fundamenty tego systemu leżały w polifonii XVI wieku, lecz opanował on muzykę dopiero po długim okresie przejściowym, który w pewnej mierze — z punktu widzenia społecznego i artystycznego — przypomina współczesną nam epokę. Ten system harmoniczny panował w muzyce aż do końca XIX wieku. Od tego czasu kompozytorzy tworzyli systemy indywidualne, z których każdy wywodził się z jednego z systemów poprzednich, przez wykorzystanie niektórych jego elementów, oraz przez wprowadzenie jednoczesne składników nowych dotychczas nieużywanych. Na tej drodze doszło do jednoczesnego istnienia całego szeregu różnych systemów kompozycji. Nowe gamy, akordyka kwartowa, politonalność, atonalność, ćwierćtonowość, styl atematyczny i inne jeszcze mniej ważne nowe zasady były praktykowane przez kompozytorów, z których bardziej przewidujący wypracowali systemy, mające ich zdaniem światową wagę przynajmniej dla epoki obecnej, lecz które nie zostały jeszcze powszechnie przyjęte.

Do najważniejszych systemów współczesnych należą: system dwunastotonowy Arnolda Schönberga, nowy system harmoniczny Paula Hindemitha i teoria atematycznej kompozycji półtonowej i ćwierćtonowej Aloisa Haby. Wszystkie te trzy systemy, sprzeciwiające się sobie, nie mogą być jednocześnie właściwe, pomimo że wszystkie trzy mogą okazać się fałszywe lub przynajmniej stać się przyczyną błędów. Co do mnie, sądzę, że przypuszczenie tej ostatniej możliwości jest najsłuszniejsze.

Siła systemu Schönberga w swej konsekwencji i słabości leży w ograniczeniu jego języka muzycznego. Pomysł, że każdy dźwięk powinien pochodzić z jednej i tej samej postaci zasadniczej (serii), jest bardzo dobry. Postulat, że trzeba porzucić tonalność i że seria powinna składać się z dwunastu dźwięków szeregu, ułożonych według pewnego porządku wymyślonego przez kompozytora, że nie może zawierać elementów systemu modalnego lub funkcyjnego, wreszcie że nie powinien obejmować mniej niż dwanaście dźwięków, nie był natomiast teoretycznie przekonywujący — i według mojego zdania został skazany na śmierć przez wydane wkrótce dzieło Hindemitha, gdzie stosunki dwunastu tonów, względnie półtonów względem toniki centralnej zostały skutecznie ujawnione. W wyniku tego Hindemith uważa dzieło napisane w systemie dwunastotonowym za kompozycje tonalne (i nie mogą być one niczym innym, gdyż tonika nie może być usunięta z muzyki, bez względu na to, jakie byłyby intencje kompozytora), skomponowane bez oglądania się na konsekwencje zmiennych stosunków półtonów względem toniki. W ślad za tym muzyka tonalna wygląda jak muzyka źle skomponowana. I chociaż Hindemith wyjaśnił sytuację to jednak nie określił na czym polega najlepsza metoda kompozycji współczesnej. Wprawdzie potwierdził on konieczność istnienia tonalności i pogłębił naszą znajomość interwałów i akordów, ale nie wyświetlił zagadnienia, dotyczącego sposobu użycia tych pogłębionych i rozszerzonych czynników. Obalił on system Schönberga, nie podając żadnej zasady formalnej, która mogłaby ten system zastąpić. Poza tym nic nie wskazuje na to, że Hindemith rozumie podstawową funkcję sztuki

Moje zastrzeżenia co do teorii Haby staną się jaśniejsze, gdy wyjaśnię moje własne rozwiązanie tego problemu. Nawiasem dodam, że również Hindemith wyraził swe krytyczne zastrzeżenia względem muzyki ćwierćtonowej.

Ale w tym momencie ważniejszym zagadnieniem jest problem t e m a t u. Jak słusznie mówi Hndemith, natura dała nam interwał. Praca natomiast daje nam temat, bez którego siły organizacyjne dźwięków muzycznych pozostałyby zjawiskami przyrodniczymi (akustycznymi) i nie stałyby się w pełni uszlachetnionym elementem sztuki.

Muzyka społeczeństwa plemiennego przeszła, jako świadomy wyraz fizycznego wysiłku i odprężenia organizmu ludzkiego, przez wiele stadiów rozwoju. Muzyka instrumentalna, która początkowo zastępowała muzykę wokalną, podkreślała rytmiczną stronę swej funkcji organizacyjnej. Pierwsze struktury dwutonowe uległy rozszerzeniu, przechodząc w melodię, złożoną z kilku i nawet wielu dźwięków, a z czasem nastąpiły kombinacje różnych melodii, które doprowadziły do szeroko rozbudowanych dzieł chóralnych, symfonicznych i operowych. Rozwój tematyki osiągnął punkt szczytowy swego rozwoju w utworach symfonicznych szkoły wiedeńskiej. W epoce romantycznej dochodzą tu jeszcze takie czynniki, jak pomysłowość harmoniczna, kolorystyka, charakter narodowy w tematyce, aczkolwiek rozwój tematyki zajął już miejsce podrzędniejsze niż w epoce poprzedniej.

Dziś nie widzę żadnej możliwości ustalenia reguł określających charakter, czy liczbę tematów wchodzących w skład kompozycji. Wydaje się, że nie ma żadnej możliwości ustalenia reguł określających charakter czy liczbę tematów, wchodzących w skład kompozycji. Wydaje się również, że nie ma żadnej istotnej przyczyny, dla której należałoby budować utwór tylko na jednym jedynym temacie. Przeciwnie, wprowadzenie drugiego i innych dalszych tematów po rozwinięciu tematu pierwszego, może stanowić moment bardziej dynamiczny i realistyczny, podobnie jak to ma miejsce w życiu rzeczywistym, kiedy pojawiają się nowe stany egzystencji, które rozwinęły się już w stanach poprzednich, a których antytezy nie przejawiły się dość silnie, aby osiągnąć nad nimi przewagę.

Nawet w tej pierwotnej i niedostatecznie wyjaśnionej formie wniosek mój może być równoznaczny z nową zasadą kompozycji. W pewnych epokach poprzednich napotyka się niekiedy odosobnione przykłady dzieł muzycznych, napisanych w stylu ściśle tematycznym (np. w szkołach niderlandzkich i u Jana Sebastiana Bacha). Ale na ogół dopuszczano wówczas do wprowadzenia takiego drugiego głosu, który miał jedynie na celu uzupełnienie rytmiczne oraz wzbogacenie efektów harmonicznych, nie będąc jednak tematycznie rozwiniętym. Prawdziwy rozwój tematyczny przeniknął u Beethovena aż do łączników i epizodów, podczas gdy u Haydna i Mozarta brakowało tam zazwyczaj zupełnie charakteru tematycznego. Nie mniej jednak znajdziemy u Beethovena wielką ilość głosów środkowych, których struktura rytmiczna jest podyktowana dążeniem do osiągnięcia doskonałości harmonicznej, a nie wypływa z konieczności tematycznej. Nie było więc w poprzednich epokach tak pojętej struktury monotematycznej, jak to widzimy w systemie Schönberga. Aż do tego czasu istniała zasada ogólna, w której strukturom tematycznym przeciwstawione były struktury nietematyczne, kierujące się potrzebami logicznego rozwoju elementu rytmicznego i harmonicznego w utworze.

W obecnym okresie zamętu metoda kompozycji tematycznej nie będzie jeszcze zdolna do wprowadzenia nowego porządku, nadającego się do użytku kompozytorów wszystkich krajów i narodów. W naszej epoce system taki, jaki np. podaję w tym referacie, może stać się jedynie zarodkiem przyszłej ewolucji. O jej słuszności lub niepoprawności zadecyduje w najbliższych dziesiątkach lat zarówno praktyka kompozytorów jak i reakcja publiczności koncertowej. Wierzę jednak, że ten system kompozycji przyczyni się do powstania nowego porządku, który umożliwi swobodę wyrazu pracy twórczej, pozostającej w zgodzie z charakterem samej sztuki. Nie wolno jednak zapominać, że wszelka dyskusja, czy też eksperymentowanie w dziedzinie stylu lub metody komponowania, będzie z góry skazane na porażkę, jeśli pominiemy podstawową funkcję sztuki i nie zwrócimy uwagi na drogi, jakie wyznacza jej dzisiejsze społeczeństwo. System tematyczny nie przyczyni się do postępu muzyki, jeśli nie stanie się środkiem wyrazu uczuć społeczeństwa, które postawiło sobie za cel osiągnięcie prawdziwej wolności. Znaczy to, że w różnych krajach o różnej tradycji narodowej i na różnym stopniu ewolucji społecznej język muzyczny powinien się zmienić. Podobnie jak idee socjalizmu naukowego nadają się do zastosowania wszędzie, gdzie okazuje się, że są one konieczne, tak i w nowej sztuce powstanie coś nowego, związanego z życiem i potrzebami mas ludowych, jakaś wspólna baza, na której mogą się rozwinąć niezliczone odmiany form artystycznych, podyktowanych różnorodnością doświadczeń, płynących z walki człowieka o należne mu prawa. Ta wspólna baza, wyrażająca najgłębsze racje społeczne, zapewni nowej sztuce ogólną aprobatę, którą uzyskali dotychczas jedynie klasycy, a która była nieosiągalna dla indywidualistycznej sztuki ostatniego dwudziestolecia. Tą drogą zdobędzie kompozytor właściwe dla siebie miejsce wśród tych, którzy kroczą pod sztandarem postępu i zostanie przyjęty przez społeczeństwo wszystkich krajów jako ich przywódca duchowy i towarzysz.

(tłum. **K. Wiłkowska**)

HANS EISLER (Austria)

Podłoże społeczne muzyki współczesnej

(Referat wygłoszony na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze)

Nie można mówić o podłożu społecznym muzyki nowoczesnej bez wyświetlenia trudności i konfliktów, przejawiających się w muzyce i życiu muzycznym, które nie tyle są związane ze stylem nowoczesnym, ile raczej z samą istotą muzyki mieszczańskiej. Trudności te rozwinęły się i dojrzały na przestrzeni historii, bowiem styl nowoczesny jest wynikiem ewolucji rozpoczętej jeszcze w XV i XVI wieku.

Referat niniejszy zaczynam od doświadczeń i obserwacji zdobytych podczas działalności mojej na terenie Ameryki. Dlatego jest on dość jednostronny. Ponieważ w Ameryce muzyka wegetuje w bardzo szczególnych warunkach społecznych, przeto uważam, że jednostronność ta nie będzie bez korzyści. Powinienem jeszcze dodać, że mogę się zająć pokrótce tylko pewnymi zagadnieniami —

i że to, co wymagałoby bardziej systematycznego i pogłębionego rozwinięcia i wyjaśnienia, zostanie przeze mnie zaledwie poruszone.

Jeden z uczniów amerykańskiej szkoły muzycznej powiedział mi pewnego razu: „Nie ma dla mnie znaczenia to, czy wykonuje się moje kompozycje, czy nie; wystarczy mi utrwalenie ich na papierze. Nie istnieje już dzisiaj właściwa interpretacja, która potrafiłaby dać autentyczne wykonanie dzieła muzycznego. Interpretacja i wykonanie zawodzą, gdy nie ma rozumnej i rozumiejącej publiczności. Prawdziwa zatem muzyka istnieje wyłącznie w sferze ideału i nie może być odczuta ani zrozumiana".

Nie jest przypadkiem fakt, że tę tragicznie błędną wypowiedź usłyszałem w Hollywood. Świadczy to nie tylko o daremności pracy, braku smaku, obojętności, o braku porozumienia się z sobą samym i warunkami społecznymi, ale również o najwspanialszym z paradoksów: oto kultura kapitalistyczna, uprzemysłowiona i zmonopolizowana, przygotowuje się właśnie do wystawienia na rynek sztuki spaczonej, zredukowanej do roli akompaniamentu muzycznego pewnej kategorii filmów i sztuk radiofonicznych. Handlarze kultury nie odczuwają zapewne żadnego niesmaku, nie mają żadnego skrupułu intelektualnego. Razem wzięci, stanowią grupę wielkich optymistów. Charakteryzuje ich optymizm wędrownego handlarza sprzedawcy, wyprzedającego swoje towary, pewnego, że wypchnie swoją tandetę i oszuka klientów. Kochają oni naród na swój sposób, jak konsument, czy też jak rzeźnik kocha swoją cielęcinę. Wypuścili oni na rynek obok tego, co nazywa się muzyką lekką, a co stanowi ich własną produkcję, dziedzictwo wielkich mistrzów w odrażających opracowaniach, przeznaczonych dla amatorów. Nie tylko zaspokoili już istniejące potrzeby, lecz stworzyli także nowe. Wyrównali wszystko, zestandaryzowali, zorganizowali. Wprowadzili siebie samych do wszystkich dziedzin sztuki, i trzymając je w ręku, zapędzili w ślepy zaułek artystów, którzy niegdyś byli wolni. Nadali oni swoją etykietę całemu życiu muzycznemu: na koncertach słyszy się symfonie, pochodzące z muzyki filmowej, a kompozytorzy są płaceni przez Hollywood, gdzie piszą „musicals". Sam artysta staje się służącym, urzędnikiem, który nie ma nic do powiedzenia. Wyrzuca się go na ulicę. Oto na czym polega ta kultura uprzemysłowiona, która pokazuje posępną rzeczywistość, płynącą z ekonomii zysku. Stworzyła ona zgniliznę, tandetę, nudę i pustkę życia kulturalnego, kontrolując nie tylko mechaniczne środki produkcyjne, jak film, radio, telewizja, fonograf, lecz także opanowując, jako pośrednik agencji koncertowych, całe życie muzyczne, kluby czytelnicze, rynek wydawniczy — i stała się dzięki zabawnym dodatkom dzienników, szczególnie zaś pism humorystycznych, współwinowajcą monopoli i agencji prasowych. Jej dobrodziejstwa, tak samo jak jej władza, są ogromne — uczyniła ona ze sztuki przedmiot handlu. Ta uprzemysłowiona kultura, podobnie jak wszelki przemysł, zaspakaja oczywiście potrzeby mas, powstające z konieczności odświeżenia ich sił po pracy, zużytych w procesie produkcji, czyli z konieczności wypoczynku i zabawienia się za jaką bądź cenę, chociażby najniższą.

Ze wszystkich dziedzin sztuki muzyka jest najbardziej obca sprawom życia codziennego, rzeczom praktycznym. Dlatego właśnie uległa zamętowi w sposób szczególny. Mówi się, że wywołuje przesadne uczucia. W jaki sposób to się odbywa, nie zostało nigdy wyjaśnione. Pełni ona rolę nagrody za

beznadziejność i pustkę codziennego życia. Im większy jest smutek, im większa monotonia, tym bardziej skutecznie działa muzyka.

Produkcja i rozdział tandety jest dla przemysłu ułatwiony przez pewne opóźnianie się publiczności w jej rozwoju. Można by nawet powiedzieć z pewną rezerwą, że sama publiczność nie nadążyła za szybką ewolucją techniczno-przemysłową ostatnich 150 lat. Jeżeli oglądanie czegoś wymaga wysiłku, pracy, to słuchanie pozostaje czymś biernym i ciemnym. Nie mogło ono dostosować się do racjonalnego świata mieszczańskiego, jako zbyt ograniczonego. Przez porównanie z widzeniem, słuchanie dogania zmysł wspólnoty przedindywidualistycznej, przedkapitalistycznej. Wspólnotę kulturalną przeszłości, wspólnotę religijną wskrzesza właśnie styl polifoniczny. Wchłonięcie jednostki, jej całkowite oddanie się wspólnocie, poczucie współistnienia i współnależności, jakie wywołuje wszelka muzyka, powinno się uważać za jej najbardziej naturalną funkcję. Dlatego jej funkcja społeczna jest o tyle bardziej naturalną, o ile ona staje się posłuszna prawom ogólnej ewolucji społecznej.

Trudno jest twierdzić, że ewolucja muzyki mieszczańskiej została wyznaczona przez określony okres historyczny czy polityczny, jak to się często robi, bowiem ewolucja muzyki nie odbywała się równolegle z ewolucją ekonomiczną i społeczną. Byłoby naprzykład trudno ustalić ewolucję form muzycznych w prostym stosunku do ewolucji form ekonomicznych. Tam, gdzie wydaje się, że zachodzi taki paralelizm, częściej ma miejsce seria interferencji niż proste odniesienie mechaniczne. Można by natomiast interpretować ewolucję muzyki mieszczańskiej jako wyzwolenie się z kultury natchnienia religijnego, by następnie mogła pójść w kierunku kultury natchnienia społecznego. Ze stanowiska muzycznego tłumaczy się to przez rozwój stylu homofonicznego. W swoim subiektywiźmie muzyka zwraca się do kulturalnego słuchacza, a już nie do wspólnoty religijnej, zamkniętej w określonych granicach. Ta emancypacja w kierunku cywilizacji indywidualistycznej jest zaiste skutkiem wpływu organizacji mieszczańskiej na muzykę.

Oddzielenie jednostki od zbiorowości nie nastąpiło bez spowodowania szkód. Z pewnością jednak rozdział ten był koniecznością historyczną. Ale muzyka mieszczańska od początku nosiła w sobie zarodki rozkładu, które doprowadziły ją dziś do stanu chorobliwego, będącego już końcową fazą jej rozwoju. W muzyce homofonicznej tkwiło i jeszcze tkwi coś podobnego do wyrzutu sumienia. Z punktu widzenia techniki muzycznej jest to prostota, wykończona naiwność, w przeciwieństwie do kontrapunktu stylu polifonicznego. Ze stanowiska subiektywizmu artystycznego przejawia się to jako uczucie oddalenia, niepewności, absolutu. Bez wątpienia można by tak pojmować ostatni okres twórczości Mozarta i Beethovena oraz ich zmierzanie ku polifonii. Wygląda to tak, jak gdyby wyzwolony artysta mieszczański, nie mając oparcia nie tylko w życiu rzeczywistym, ale także w swoich stosunkach artystycznych ze słuchaczem, oglądał się wstecz na okres bardziej pewny. Lecz nie ma żadnego powrotu — nawet w dziejach sztuki. I chociaż społeczeństwo mieszczańskie wyzwoliło artystę ze stanu najemnika okresu feodalnego, w którym jeszcze mógł żyć Haydn, to jednak dało mu to tylko swobodę ptaka. Rzuciło go na wolny rynek, wydało na pastwę wolnej konkurencji, uzależniło od kaprysów mecenasów, wydawców i agencji koncertowych. Uczyniło z arty-

sty — bez oporu z jego strony — cygana. Przykładami są tu Schubert, Baudelaire i Hugo Wolf, którzy umarli w nędzy. Uczyniło z życia największych twórców piekło. Dlatego nie powinniśmy się dziwić, słysząc echa tego piekła w schyłkowej muzyce mieszczańskiej. Refleks takiego piekła napotykamy także w dziele Chopina, największego a zarazem najbardziej uczuciowego spośród wszystkich kompozytorów. Beethoven wyraził nie tylko bunt i bohaterstwo mieszczańskiego rewolucjonisty, ale także swoją rozpacz, osamotnienie i depresję. Po upojeniu się wolnością nastąpił wstręt, po najpiękniejszych ideałach mieszczańskich przyszła kolej na interesy.

Przechodząc obecnie do omawiania podstaw stylu nowoczesnego, pragnę już z góry zaznaczyć, że przedmiotem moich rozważań będą dwie szkoły, reprezentowane przez Arnolda Schönberga i Igora Strawińskiego. Nie znaczy to bynajmniej, że przywiązuję małą wagę do twórczości innych mistrzów, takich, jak Janaczek, Bartók, Szymanowski, Prokofiew, lecz właśnie Schönberg i Strawiński wywarli największy wpływ na muzykę naszych czasów. Wszyscy ulegli ich wpływom, wszyscy nauczyli się od nich czegoś. Technika dwunastotonowa Schönberga z jednej strony i neoklasycyzm Strawińskiego z drugiej, reprezentują prawdziwy styl mieszczański w jego ostatnim stadium rozwoju. Koncepcje estetyczne Schönberga są fragmentaryczne. Znajdujemy je w „Nauce harmonii" i w zbiorze jego wykładów i odczytów, jaki niedługo ma się ukazać. Nie mają one takiego znaczenia jak jego własne zawodowe wskazówki i jego teorie, które nauczyły nas najlepiej rozumieć wielkie dziedzictwo muzyki od czasów Bacha aż do Brahmsa.

Skoro Schönberg stwierdza w swej „Nauce harmonii", że muzyka powinna wyrażać prawdę, to należało by spytać samych siebie, jaką prawdę? Czy jest ona wiernym obrazem rzeczywistości społecznej, czy też może przejawia się jako ewolucja materiału dźwiękowego w sensie abstrakcyjnym. Gdy Schönberg mówi o pięknie w sztuce, chce on powiedzieć o nowym pięknie sztuki, do którego powinien dążyć artysta wszelkimi siłami i w sposób uczciwy. Ale to nowe piękno w sztuce pojawia się u niego abstrakcyjnie, jako poszukiwanie nowych, czysto osobistych wzruszeń i przeżyć. Przypomina to bardzo ekspresjonizm sprzed pierwszej wojny światowej, a więc Kandyńskiego, Kokoschkę, Franc'a, Marc'a. Ponieważ Schönberg stworzył tyle wyjątkowych rzeczy, przeto nie wymagamy od niego i nie oczekujemy żadnej estetyki muzycznej.

Nieszczęście jednak chce, że wielu zwolenników Schönberga przejęło się jego zasadami, które u małych kompozytorów przyczyniają się tylko do siania zamętu.

Wobec tego, że Schönberg napisał dużo kompozycji wokalnych, należy choćby pokrótce zapoznać się z ich tekstami i treścią. Obok konwencjonalnej liryki znajdziemy tam wiele dziwactw i uporu. Mam na myśli przede wszystkim tekst „Drabiny Jakubowej", który wydaje się tym bardziej godny pożałowania, gdy pomyśli się o geniuszu muzycznym kompozytora. Przypuszczam, że Schönberg nie dokończył tego dzieła ze słusznego powodu. W jego operze „Z dziś na jutro", napisanej do libretta Maxa Blond'a, wszystko obraca się dokoła konfliktu małżeńskiego ludzi dobrze sytuowanych. W zakończeniu dziecko pyta: „Mamo, co to są ludzie nowocześni?" Autor libretta przypuszcza najwidoczniej, że nie ma takich w ogóle; człowiek jest zawsze człowiekiem. Nie zatrzymując

się nad tym świadectwem małomieszczaństwa, możemy powiedzieć, poznawszy muzykę tej opery: „Ale muzyka nie zawsze jest muzyką". Schönberg bowiem do tego w wysokim stopniu nieprzyjemnego tekstu napisał partyturę genialną, która przedstawia tych dobrze ubranych ludzi raczej jako przyszłych członków D. A. P., jako przyszłych lokatorów schronów przeciwlotniczych, itp. Straszne wrażenie sprawia ta muzyka, oświetlająca głupotę tekstu i komentująca banały konfliktu. To zdumiewające dzieło, pełne komplikacji, jest jednym z najbardziej typowych dokumentów muzyki nowoczesnej.

Jego „Pierrot lunaire" jest o wiele bardziej interesujący, jako dzieło artystyczne. Głos recytatora deklamuje przy akompaniamencie godnej podziwu muzyki kameralnej poematy Alberta Gireaud'a, słabego naśladowcy Verlaine'a. Tekst ten jednak raczej oddala nas od muzyki niż do niej zbliża. Toteż proponowałem kilkakrotnie Schönbergowi, by odrzucił tekst i ratował w ten sposób samą muzykę, pozostawiając ją jako zbiór „kompozycji charakterystycznych". Niestety nie wyraził jednak zgody na urzeczywistnienie tego projektu.

Tekst opery „Szczęśliwa ręka" został napisany przez Schönberga i stanowi odpowiednik do dramatu Kokoschki. „Oczekiwanie" — to spełnienie zadania pewnej znakomitej lekarki wiedeńskiej. Ale Schönberg napisał do tych wątpliwej wartości tekstów operowych swoją najznakomitszą muzykę. W tym jego stylu doprowadzony został do szczytu doskonałości wyraz nerwowości, histerii, paniki, rozpaczy, osamotnienia i strachu. Można w pewnej mierze twierdzić, że zasadniczą cechą muzyki Schönberga jest strach. Na długo przed rozwojem lotnictwa przeczuł on lęk ludzi w schronach przeciwlotniczych. Jest on poetą, lirykiem komór gazowych Oświęcimia, obozu koncentracyjnego w Dachau, bezsilnej rozpaczy szarego, małego człowieka, gnębionego przez faszyzm. Takie jest jego poczucie ludzkości.

Można mówić wiele rzeczy przeciw niemu, lecz nie można powiedzieć, żeby kłamał.

To, co stanowi wiekopomną ze stanowiska historycznego zdobycz Schönberga, co było śmiałe i nowe, dzisiaj jest nieumiejętnie naśladowane przez muzyków, stojących na poziomie uczniów konserwatorium. Wszak nie można stroić się wciąż w szatę osamotnienia, bowiem nasza epoka wymaga i osiąga za cenę walki coś zupełnie innego i nowego. W dziełach tych ze środkowego okresu twórczości Schönberga, które określam jako najbardziej charakterystyczne ze wszystkich jego utworów, nie dysonans stanowi najbardziej znamienny ich czynnik, lecz zniesienie tradycyjnego języka muzycznego: asymetria, atematyczność, kontrasty kolorystyczne i różnorodność form muzycznych. Dzieła te są prawie nieznane i wykonywane niezmiernie rzadko.

System dwunastotonowy, w którym Schönberg usiłuje uporządkować nowy materiał dźwiękowy, zatacza coraz szersze kręgi. Kryje się w nim wielkie niebezpieczeństwo. Pod względem ideologicznym ukazał on cechy małomieszczańskie, jak mistyka liczb, astrologia, antropozofia. Znajdujemy je również u tak wybitnych kompozytorów, jak Anton Webern i Alban Berg. Ale nie tylko strona ideologiczna jest niebezpieczna dla naśladowcy. Technika dwunastotonowa powoduje w swoim następstwie komplikację szczegółów, której zarodek tkwi już w samej zasadzie tej koncepcji. Ułatwia ona i jednocześnie komplikuje pracę kompozytora. Jedynym czynnikiem, trzymającym całość słabej kompo-

zycji dwunastotonej, jest jedynie jego budowa i wartości arytmetyczne. Mechanizuje się tam praca kompozytorska i dzięki temu każdy może stać się głupcem na własny rachunek, gdyż nie ma niczego łatwiejszego od napisania tematu dwunastotonowego z jego podstawowymi formami, jak odwrócenie, rak, i odwrócenie raka. Kopista może z łatwością przetransponować to na wszystkie stopnie gamy chromatycznej. Materiał artystyczny dany jest więc z góry mechanicznie a nie dialektycznie. Jestem zawsze wzruszony, ilekroć kompozytor pokazuje, że bas jest odwróceniem glosu najwyższego. Śmiałość ta nie jest usprawiedliwiona przez styl, w którym skomplikowane ruchy kontrapunktyczne narzucone są z góry. Aby na tych założeniach mogło powstać dzieło wielkie, subtelne i pewne, które działałoby spontanicznie jako muzyka, a nie jako wykonane zadanie, konieczne jest jak największe opanowanie rzemiosła. Oznacza to, że między tą nową techniką kompozytorską a tradycyjnymi formami muzycznymi, jak np. sonatą, istnieje przepaść. Gdy przyjrzymy się kwintetowi na instrumenty dęte, trzeciemu i czwartemu kwartetowi smyczkowemu, koncertowi skrzypcowemu i forepianowemu Schönberga, nie tylko widzimy z jakim trudem je tworzy, ale również jakie one są trudne. Wiadomo, w jaki sposób rozwinęła się sonata w ramach systemu tonalnego, gdzie istota podstawowego kontrastu tematycznego leżała w samej dyspozycji tonalnej. W kompozycji dwunastotonowej funkcja repryzy, spelniająca rolę odnowienia dawnej głównej tonacji, jako zaokrąglenie „koła tonalnego", staje się bez tonacji obowiązkiem historycznym, pustym gestem a nie prawdziwą funkcją muzyczną. Ta właśnie sprzeczność pomiędzy techniką a formą sprawia, że w systemie dwunastotonowym nie można odgraniczyć ekspozycji od przeróbki, i że powtórzenie (repryza) staje się czymś w rodzaju trzeciego przetworzenia materiału tematycznego. Brak tam więc istotnego ducha formy sonatowej. jego konkretnej rzeczywistości, która sprowadzona została do abstrakcji.

Jeśli więc takie trudności i sprzeczności pojawiają się u tak wyjątkowego mistrza, jak Schönberg, możemy sobie łatwo wyobrazić, jak to beznadziejnie wygląda u jego słabych naśladowców. To, co u mistrza jest problematyczne, lecz interesujące i porywające jako zjawisko historyczne, staje się u jego naśladowców ordynarnym balaganem i sekciarskim snobizmem. Chętnie wspominam Schönberga, mówiącego zazwyczaj w związku z tego rodzaju utworami: „Nie rozumiem niczego z muzyki nowoczesnej. Jest zbyt skomplikowana i denerwująca. Dlaczego młodzi nie piszą czegoś prostszego?"

Naśladownictwo wyjątkowych zjawisk historycznych powoduje nie tylko cierpienie u amatora, ale budzi także niesmak u specjalisty. Ze stanowiska społecznego dzieła takie pojawiają się jako zjawiska całkowicie oderwane. Jeśli kameralna muzyka mieszczańska była zazwyczaj najpierw własnością małych kółek znawców, to nowoczesna muzyka kameralna zjawia się jako produkt laboratoryjny na małych koncertach, noszących również charakter laboratoryjny. Mimo to jestem za tymi małymi koncertami i za współczesnymi stowarzyszeniami muzycznymi, ponieważ muzycy, kompozytorzy i instrumentaliści powinni interesować się stylem najnowocześniejszym. Towarzysząca takim koncertom wymiana myśli i krytyka przeciwdziałała skutecznie ciasnocie i eklektycyzmowi.

Drugi przodujący kierunek współczesny stworzyła szkoła Strawińskiego. Ograniczę się tu do omówienia okresu neoklasycznego jego twórczości, który wywarł największy wpływ. Teorie estetyczne Strawińskiego, zawarte w jego autobiografii, są również fragmentaryczne i nieoryginalne. Pochodzą one od Jean Cocteau. Aby się o tym przekonać, wystarczy przewertować jego książkę pt.: „Le coq et l'arlequin". O ile Schönberg jest osamotnionym intelektualistą, o tyle Strawiński jest gentlemanem, dobrze czującym się w nowoczesnym świecie. Nowoczesny styl Strawińskiego jest rozsądny, elegancki, zimny, jasny, konstruktywny — jest naśladownictwem stylów dawnych. Cechującą go obojętność i brak wzruszenia artystycznego względem opisywanego przedmiotu znajdujemy już u Flauberta. Chłód, długotrwałość ornamentalna jednej mechanicznej figury, cytowanie przedbeethovenowskich „melizmatów", nieruchomość, statyczność, niesymfoniczny charakter, krótki oddech w przebiegu form — oto główne cechy neoklasycyzmu. W swych początkach odsunął się on od muzyki XIX wieku jako od sztuki minionej. W salonach około 1925 r. modne było mówienie o Beethovenie jako o kompozytorze przestarzałym, nadętym i dawno wyszłym z obiegu.

Neoklasycyzm jest zjawiskiem epoki wielkiej burżuazji. Nie łączy go żaden intelektualny ani muzyczny związek z wielkim dziedzictwem mieszczaństwa rewolucyjnego. W stosunku do człowieka z ludu wyraża on swoją arogancję i chłód. Jest to styl muzyczny tzw. „sfer wyższych". Niemniej było by błędem nie dostrzec, że dużo rysów i metod Strawińskiego, tego wyjątkowego mistrza, dla którego żywię wielki podziw, ma również szczególnie postępowy charakter, zwłaszcza jego muzyka sceniczna i jego balety.

Słabość neoklasycyzmu objawia się przede wszystkim w jego podłożu ideologicznym. Można tu doszukiwać się pewnej analogii z neokatolicyzmem Cocteau i Strawińskiego, za którymi poszła w Paryżu pewna ilość wybitnych talentów. Rzecz w tym, że neokatolicyzmu nie można porównać z potrzebami religijnymi, z wiarą czy z dziedzictwem moralnym chrześcijaństwa. Neokatolicyzm wykazuje skłonność do formalizmu, tzn. do obrzędów i kultu religijnego. Jest to więc raczej formalizm religijny, niż wiara. Ma on w sobie coś światowego, eleganckiego, fałszywie nowoczesnego, Doprowadza on do tego, że „Symfonia Psalmów" i „Król Edyp" Strawińskiego, najwybitniejsze dzieła neoklasyczne naszej epoki, nie brzmią jedynie tylko jak dzieła związane z ceremoniami kultu, ale również przypominają pałace bankierów na Wall Street, które nie mają żadnego określonego charakteru z punktu widzenia kultu.

Neoklasycyzm robi na ogół wrażenie człowieka, z „dobrego towarzystwa": nie mówi zbyt głośno, ani zbyt cicho, mówi tylko o rzeczach mało ważnych, stara się naśladować nieprzeniknioną twarz wielkiego bankiera, naśladującego z kolei aktora, który właśnie chce grać rolę wielkiego bankiera. Niemieckie wydanie neoklasycyzmu jest to radość z e s z t u k i. Nigdy nie rozumiałem zupełnie dobrze, co mogą oznaczać słowa „radość poprzez grę". Czy to publiczność powinna cieszyć się z tego, że ogląda grającego wiolonczelistę Müllera, czy też wiolonczelista Müller powinien cieszyć się, że może grać? Ten slogan „radość poprzez grę" odnosi się chyba do stylu, który wyklucza ekspresję, dając pierwszeństwo szybkim figuracjom i naśladownictwu dawnych mistrzów

13

przez używanie pewnego rodzaju szkolnego kontrapunktu. A więc owa radość poprzez grę jest wyłącznie ornamentem stworzonym na nowo przez kompozytora.

Czym dla Schönberga jest system dwunastotonowy, tym dla Strawińskiego jest naśladownictwo stylów. Metafizyce i mistyce liczb odpowiada formalizm neokatolicyzmu Strawińskiego. W rezultacie obie szkoły wydają się identyczne, różniące się jedynie w odcieniach. Pewność, duchowe związki, jakich potrzebę odczuwa Schönberg, mają znaczenie i charakter wyłącznie zawodowy, są jakgdyby uregulowaniem rachunku względem nowej techniki kompozytorskiej. Pewność, której potrzebuje Strawiński, jest naśladownictwem stylu i pewnością dobrego towarzystwa.

Stwierdziwszy, że konflikty i trudności dzisiejszej muzyki mieszczańskiej stanowią jedynie krańcowy obraz procesu, jaki krył się od dawna w historii mieszczaństwa, mogę tu jeszcze przytoczyć słowa Hegla. W swych wykładach o estetyce oświadcza on: „W nowej epoce muzyka w szczególności, odrywając się od treści jasnej i zdając się na samą siebie, powróciła do własnego swego elementu. Toteż straciła ona dużo ze swych możliwości, nade wszystko głębię, a to przez fakt, że przyjemności jakich udzielała, mogą dotyczyć tylko jednej strony sztuki, mianowicie strony wyłącznie muzycznej dzieła i jej przyswajalności, będącej wyłącznie sprawą znawców, co w najmniejszym stopniu stanowi ogólne dobro sztuki".

Proces wyzwalania świata kulturalnego z natchnienia religijnego w kierunku kultury natchnienia społecznego osiągnął końcową swą fazę. Po wszystkich tych doświadczeniach wydaje się, że zadaniem muzyków naszej epoki byłoby sprowadzić muzykę od wartości indywidualnej do wartości ogólnej. W społeczeństwie ludzi wolnych, w którym nie istnieje już wyzysk człowieka przez człowieka, muzyka może niewątpliwie odnaleźć wyraz bardziej przyjacielski i bardziej radosny po tym okresie braku smaku, zniekształcenia i sprzeczności z samym sobą. W książce pt. „Świętości muzyczne" filozofa chińskiego Me-Ti, współczesnego Konfucjuszowi, spotykamy słowa: „Muzyka ma cztery niedomagania: głodni nie są nią nakarmieni, ci którym jest zimno, nie są nią ogrzani, ci którzy nie mają dachu nad głową, pozostają bez dachu, a cierpiący nie są pocieszeni". Oby zdanie filozofa Me-Ti przypominało nam, kompozytorom współczesnym, co tak chętnie spekulujemy, konstruujemy i eksperymentujemy, że muzykę stworzyli ludzie dla ludzi.

(tłum. **K. Wilkowska**)

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:

Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr 24 OCTOBRE—DÉCEMBRE 1948

TABLE DE MATIÈRES

COMPTES — RENDUS

WAŻNIEJSZE ERRATA

Nr 21—22:

Str. 75 Zamiast łFryburg szw. i Lozanna) ma być (Fryburg...)
178 i 181, przykłady II i III:
opuszczone znaki przykluczowe: b-es-as
188, przykład VII, takt 130:
zamiast współbrzmienia d^1 - e^2 ma być e^1 - e^2
209, przypis 4:
zamiast Schmit ma być Smith
248, wiersz 8 od dołu:
zamiast po 6/8 ma być po 6—8
248, wiersz 7 od dołu:
zamiast —u—u— ma być —◡—◡—

Nr 23:

wiersz 4:
Str. 18, wiersz 4:
zamiast roratyści ma być rorantyści
23, wiersz 3:
zamiast musiała ma być musiało
24, wiersz 17:
brak cudzysłowu przed wyrazem „przerobiłem...
29, wiersz 5:
brak wyrazu „nic“ — że bodaj nic nie sprawdza się...
29, wiersz 13:
zamiast to ma być tu
45, wiersz 2 od dołu:
brak nawiasu — (w tonacji C)
46, wiersz 3:
zamiast na ma być ma
47, wiersz 11:
zamiast erweiterten ma być erweitertem

62, brak po artykule — (D. c. n.)
129, wiersz 15:
brak 2 w mianowniku — $\frac{2}{4}$
201, wiersz 15 od dołu:
po słowie „gdzie" opuszczono: „formalistyczna estetyka okazała się szczególnie destrukcyjna nie tylko nie został rozwiązany"...
205, wiersz 28:
zamiast pozostając ma być pozostające
207, wiersz 18:
zamiast notyczna ma być noetyczna
207, wiersz 7 od dołu:
zamiast rzeczywistością ma być rzeczywistości
288, ostatnia pozycja:
zamiast Entquète ma być Enquête

Do niniejszego numeru dołączamy 5 i 6 kolejny arkusz „Słownika muzyków dawnej Polski".

Do niniejszego zeszytu dołączamy spis treści za rok 1948 oraz dwukolorową okładkę do VI Rocznika.

